L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

SEPTEMBRE/OCTOBRE 1986 ■ N° 331

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1986	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	185 F	215 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	205 F	245 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	55 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie et l'agenda du musicien) (ICN) : T.T.C.	275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **25 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **30 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1986
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : C488

EDITORIAL

Lors de sa conférence de presse le 24 juillet dernier, le Ministre de l'Education Nationale, Monsieur Monory, a fait savoir qu'il tenait à développer les "enseignements artistiques".

Au collège, l'objectif poursuivi sera d'assurer à 96% l'horaire obligatoire de dessin pour tous les élèves. Seule la situation de l'enseignement musical restera insatisfaisante, compte tenu de la difficulté de recruter des enseignants compétents (sic). Sont prévus, un relèvement très significatif du ***coefficient des disciplines artistiques au Brevet des Collèges :*** *art plastique et éducation musicale qui deviendront ainsi des enseignements à part entière. Ces matières compteront autant que l'histoire et la géographie. Une augmentation continue du nombre des* ***ateliers artistiques*** *et des groupes musicaux : 10 ateliers audiovisuels, 30 ateliers vidéo auxquels s'ajouteront 2075 chorales ou ensembles instrumentaux : ces ateliers de pratique artistique seront particulièrement soutenus par le Ministère. Au lycée, pour cette rentrée 1986, deux options nouvelles figurent dans la filière du Baccalauréat A3 : une option "théâtre et expression dramatique (24 établissements prévus) et une option "cinéma et audiovisuel" (21 établissements prévus).*

Si nous nous réjouissons de telles mesures, nous souhaitons aussi que l'éducation musicale soit présente au second cycle, dans tous les lycées non pourvus de section A3. En effet, de nombreux élèves veulent poursuivre leur éducation musicale sans pour autant s'orienter vers une filière artistique, et c'est le rôle des professeurs d'assurer la préparation au Bac. option-musique.

En outre, il nous paraît essentiel que ***la fonction des enseignants soit revalorisée.*** *Il est toujours inacceptable que les Certifiés et les Agrégés d'éducation musicale aient un service supérieur à celui des autres disciplines.*

Dans sa quarantième année d'existence, notre revue poursuit non sans difficulté son chemin. Renouvelez sans tarder votre abonnement. Faites-nous connaître auprès de vos amis, de vos collègues. Participez à la rédaction. Vos articles, qu'ils soient pédagogiques ou analytiques retiendront notre attention.

Simone MUSSON

41e Année SEPTEMBRE/OCTOBRE 1986 nº 331

SOMMAIRE

* *Exceptionnellement, l'iconographie paraîtra en Novembre.*

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

L'Ancienne Chanson Folklorique Française

par **Gérard CARREAU**
Ecole de Musique de Saint-Etienne du Rouvray

I - Définition

Il convient tout d'abord d'en accepter la définition. Nous nous satisferons de celle proposée par Julien Tiersot (1) : c'est l'expression anonyme, collective, d'une civilisation rurale, inculte, aujourd'hui disparue. Le mot "folk-lore", d'origine anglo-saxonne, ne fait son apparition timide en France que vers 1850 et désigne l'ensemble des mœurs de cette même société rurale, le chant et la danse n'étant qu'une partie de cette science, rattachée aux sciences humaines et couvrant tous les aspects de la vie, depuis le mobilier jusqu'à la sorcellerie, en passant par la médecine populaire et la cuisine (2). C'est pourquoi il faut considérer l'expression "chanson populaire" employée avant la date précitée, comme synonyme de "chanson folklorique"; depuis, il est certain que le mot "populaire" prête à confusion puisqu'il signifie également "connue de tous" et peut, par conséquent désigner une mélodie inventée, à la mode (3).

Cette définition exclut donc toutes les "découvertes" récentes et les collectes actuelles, exclusion qui n'est ni un jugement de valeur ni une condamnation. Il est tout à fait intéressant que des chercheurs parcourent encore les campagnes et fassent chanter les vieilles personnes afin de noter les airs, mais il est maintenant admis par les spécialistes que cette recherche, pour intéressante qu'elle soit, n'apportera plus rien au fonds de notre "ancienne chanson folklorique". En effet, les conditions de gestation, de transformation et de transport de ces airs ont complètement changé et l'on peut affirmer que la vie folklorique de nos campagnes a disparu dans notre pays entre le Second Empire et la Première Guerre Mondiale (avec quelques différences et quelques ilôts de persistance dans les zones géographiques difficiles de pénétration) (4).

L'exode rural, l'ère industrielle, l'école obligatoire et son nivellement culturel et linguistique, l'apparition des recueils de "chansons enfantines" assimilées au folklore, des loisirs commerciaux et enfin la radio (sans parler de nos jours de la Télévision) ont mis fin définitivement à un mode de vie qui portait en lui les conditions de création folklorique. Il est tout à fait avéré que les récoltes récentes ou actuelles ne rapportent que les miettes de l'ancien fonds, miettes plus ou moins altérées, transformées par l'apport de la "civilisation" urbaine, l'école et les médias. Les exemples de "trouvailles", publiées, abondent, qui n'étaient, en fait, que des chansons d'auteurs du 19e siècle (vaudevilles, brunettes, airs d'opérette, etc...) devenues populaires. Plusieurs grands folkloristes (Van Gennepp lui-même) s'y sont laissés prendre. Citons cette anecdote : François Fertiault (1814-1915) publie en 1900 "Histoire d'un chant populaire bourguignon" dans laquelle il explique qu'en 1841 il avait publié une chanson "la Campagnarde", la présentant alors comme folklorique. Elle fut "recueillie" plus tard par de distingués folkloristes pour le plus grand plaisir de son auteur !

De même, cette définition exclut tous les chants de source urbaine : les brunettes, airs de cour, vaudevilles, chansons satiriques, patriotiques, etc... Leur caractère bien particulier, leur origine lettrée, en font les ancêtres directs des chansons des chansonniers montmartrois et des auteurs-interprètes actuels. Du plus loin que l'on possède des renseignements, on connaît l'existence de ces chanteurs des rues qui se partageaient certains secteurs, de Paris notamment, avec beaucoup de véhémence (5) et qui chantaient les faits divers, la vie de la Cour, la politique... (Mazarin avait très peur de ces chanteurs et les a fait souvent poursuivre). Le Pont Neuf a longtemps été un lieu privilégié au point que le mot "pont-neuf" a désigné ce type de rengaine (également voix-de-ville ou vaudeville). Peut-être convient-il ici de tenter de voir clair dans la définition de ces différentes appellations. Les travaux de Coirault (dont il sera parlé plus tard) ne semblent pas avoir apporté plus de clartés aux affirmations de Jean-Baptiste Weckerlin (6) que voici : "C'est en effet cette même année 1588 que paraissent les voix de ville de Chardavoine, et ce mot existait depuis longtemps, ne citerions-nous que le "Premier livre de chansons en forme de vau de ville, composé à quatre parties par Andrin Le Roy" 1573. Encore une fois va-de-ville, vau de ville, voix de ville signifiait un chant villageois, ou plutôt un chant populaire, et c'est bien cela qu'on chantait dans les anciennes farces (Gaultier Garguille ne fit que continuer la tradition. Malgré l'opinion de Boileau, le mot vaudeville n'a jamais pu dériver de vaudevire. Le nom d'Olivier Basselin était connu de quelques contemporains, comme Eustache Deschamps par exemple, mais, à part quelques amis, bons biberons de Vire, la ville natale de Basselin, qui s'intitulaient

"compagnons du vaudevire", ces poésies renfermant l'éloge du cidre et du vin, n'ont jamais pénétré dans le peuple, y compris le peuple virois, comme nous l'avons déjà remarqué aux chansons à boire. De quelle façon alors ce nom de vaudevire serait-il venu à Paris s'appliquer à un genre de pièce éminemment nationale et caractéristique, le vaudeville, avec lequel il n'avait aucun point de contact, l'ancien théâtre ne renfermant pas ou fort peu de chansons à boire ? Au 16e siècle on avait les deux mots : vaudevire signifiant chansons à boire et vaudeville désignant une chanson des rues sur un sujet quelconque, principalement satirique, ce qui est tout autre chose".

Les plus grands musiciens ne dédaignaient pas ce genre et ceux de la Renaissance (Mauduit, Janequin, Lassus,...) ne se sont pas fait faute soit d'en écrire soit de s'en emparer pour y ajouter des accompagnements polyphoniques. Josquin des Prés, Lassus, Palestrina ont utilisé ce genre de chant comme "cantus firmus" dans de nombreuses messes.

Dès 1729 se créait la célèbre société dite du "Caveau", nom d'un cabaret du carrefour de Buci. Les chansonniers s'y réunissaient, chantant, mangeant et buvant. Cette société a eu une vie mouvementée mais a marqué tout le 19e siècle. Le libraire Capelle s'enrichit en publiant plusieurs éditions de la célèbre "Clef du Caveau", recueil de 2300 airs notés, classés par "coupes" sous lesquels les chansonniers n'avaient plus qu'à placer leurs nouveaux vers, en rapport avec les événements et l'actualité. Sous la Première Restauration, il y eut même un chansonnier payé par la Ville de Paris (6 000 francs d'alors) : ce fut Desaugiers qui occupa ce poste. On trouve encore assez facilement les recueils de chants de cet auteur, portant les références de la "Clef du Caveau" (soit "Air : n° ...", soit sur l'air de "...") et parfois, le tampon : "Seine-Colportage". Ce courant donne naissance à des célébrités comme Béranger, Frédéric Bérat et même Théodore Botrel, compositeur de musiques pseudo-folkloriques. Certains de ces chansonniers mêlaient à leurs inventions des chants qu'ils avaient eux-mêmes recueillis. C'est le cas de Georges Bourgeois (1859-1939) ou de Alexandre Desrousseaux (1820-1892) auteur du "P'tit Quinquin". Cela prouve, en tout cas qu'entre la guerre de 1870 et 1914 des carrières se sont édifiées dans les cabarets parisiens à l'aide d'un tel répertoire. Il est évident que l'étude de ce courant citadin, pour passionnante qu'elle soit, ne peut intéresser celle de notre "ancienne chanson folklorique française".

II - Sources et diffusion

La caractéristique essentielle de ces chants se situe dans leur mode de diffusion. Venus de partout, enfouis dans la mémoire collective, c'est-à-dire celle de chacun, chantés individuellement ou collectivement, retenus au passage par de nouvelles mémoires, transportés dans toute l'Europe (quand il ne s'agit pas de contrées plus lointaines comme les anciennes colonies ou terres de peuplement, Amériques, Canada,...), transmis aux nouvelles générations, soumis aux influences, à toutes les incertitudes des mémoires individuelles, à toutes les fluctuations des voix, des langues, des dialectes, des patois, à toutes les modes musicales savantes ou autres, parvenus à un certain stade de finition en cette fin du 19e ou début du 20e siècle où se situe, en gros, la fin de la "folklorisation", ils sont pour la plupart "récoltés", c'est-à-dire fixés, arrêtés dans leur élan, dans leur vol, à la manière des papillons capturés et épinglés par l'entomologiste. Ils sont maintenant objet d'étude, éléments d'un Musée national ou universel et leur restitution ne peut plus être que fidèle à la collecte, donc à un moment donné de leur vie, telle la photo jaunie de vieux parents dont on ignore totalement l'allure qu'ils pouvaient avoir avant ou après cet instantané. Comment expliquer une semblable multitude de chants et où trouver leur origine, voilà ce que cherchent depuis plus de 150 ans un certain nombre de musiciens, curieux des sciences humaines. Après avoir cru, dans l'enthousiasme romantique du début du 19e siècle au peuple génial, inventeur de toutes ces poésies et musiques, l'état actuel des recherches, des filiations de chansons, des recoupements, tend à démontrer — tout en laissant au peuple la part qui lui revient — que des influences multiples ont présidé à la gestation et à la transformation de chacun de ces chants. Depuis toujours, et jusqu'à ce qu'on le fasse à sa place, le peuple des campagnes a ponctué ses journées et sa vie de chansons. Le grand silence rural ou le bruit des travaux manuels appelait le chant, de même que toutes les circonstances, événements, habituels ou solennels. Certes, le peuple était "inculte" au sens scolaire du terme, mais il était d'autant mieux soumis aux influences. D'abord celle de l'Eglise (catholique ou réformée). Les églises ont été pendant des siècles le lieu quasi-obligatoire de rencontre et de chant. Plusieurs Conciles durent même se pencher sur ce grave problème, car le saint lieu était maintes fois profané par les fêtes et les chants. Ecoutons ce qu'en dit Erasme en 1521 : "Alors résonnent les trombones, les trompettes, les cornets, les fifres, les orgues, et l'on chante avec. On entend de honteuses chansons d'amour, d'après lesquelles dansent les mauvais garçons et les filles publiques. Ainsi on court en foule aux églises, comme à un lieu du divertissement, pour entendre quelque chose de gai et de réjouissant." Plus près de nous, l'ordre revient mais le chant grégorien, chanté ou non par l'assistance, est connu de tous et forme la base même de toute la culture musicale populaire. Henri Marrou (alias Davenson), après Vincent d'Indy, a clairement démontré (7) comment telle mélodie grégorienne s'est transformée en chant profane. Aux alentours du 9e siècle, lorsque le latin a cessé d'être une langue parlée, il a fallu introduire quelques chants en langue vulgaire

pour paraphraser la liturgie devenue incompréhensible. Les Noëls, souvent écrits par les ecclésiastiques, dérivent parfois directement du grégorien et certains comportent encore quelques mots de latin au milieu du texte français (noëls farcis). Cette influence du chant d'église est encore prouvée par la présence de mélodies utilisant toujours les vieux modes (en particulier de ré, de la, de mi, de sol) en plein 19e siècle alors que depuis le début du 17e, la musique savante s'évertuait à ne plus utiliser que le mode d'ut et son relatif mineur, définitivement fixé par J.S. Bach ! Maurice Emmanuel, dans ses "Trente Chansons Bourguignonnes du Pays de Beaune" (8) montre très bien l'utilisation de ces anciens modes, souvent défectifs (c'est-à-dire avec un ou plusieurs degrés manquants, le 7e notamment).

Mais le chant d'église n'explique pas tout. Il faut ajouter toutes les influences dues soit aux mélanges d'ordre géographiques, soit aux mélanges d'ordre social. Cette société passée nous paraît souvent fixe, rivée à son coin de terre, sans contact avec les contrées voisines ou étrangères. C'est se méprendre sur la réalité (9). En y regardant de près, nos ancêtres avaient (certains du moins) beaucoup d'occasions de déplacements ou d'être visités. Sans trop parler des guerres ou invasions qui amènent toujours un certain brassage de populations, une quantité d'habitudes religieuses (pèlerinages) et de traditions liées au travail amenaient les ruraux à se déplacer. Que l'on songe aux longues et lentes migrations des pélerins de St Jacques de Compostelle, des Compagnons du Tour de France, des flotteurs de bois, des rouliers, des mercelots, colporteurs, des galvachers (10), des nourrices, charbonniers qui "montaient" à Paris, des travaux saisonniers obtenus après les "Louées", des soldats, des marins, des cochers (d'eau ou de voitures), des bateleurs et autres forains, des chemineaux et autres vagabonds, etc... Longues et lentes migrations, à pied ou à cheval, ponctuées d'arrêts dans les auberges, les relais, les fermes. Arrêts au cours desquels histoires vraies ou fausses et chansons s'échangeaient, s'apprenaient, parfois se vendaient ouvertement (livrets de colportage, feuilles volantes) ou "sous le manteau" (chansons grivoises ou politiques). La lenteur même de ces déplacements et le caractère exceptionnel du passage d'"étrangers" donnaient plus de poids à ces échanges et marquaient plus les mémoires. C'est au cours de ces rencontres qu'on "arrangeait" les chansons pour les actualiser, plaire à un nouvel auditoire ou... combler un trou de mémoire. "Dedans Nantes" devenait "Dans Bordeaux", "A Paris" devenait "A Marseille", les prénoms changent, les noms de métiers, la langue même changent d'un lieu à l'autre, d'un jour à l'autre ! "Chaque petit pays apporte sa pierre à l'édifice. Jean Renaud, le héros du chef-d'œuvre de la Muse Populaire qui, suivant les pays, est roi, chef de guerre, capitaine de navire, est sacré chasseur de sangliers dans le Nivernais forestier ; même raison pour que le Joli Tambour devienne en Nivernais un Joli Fendeur." (11) Suivant la circonstance ou le trait de génie du chanteur, tel timbre (12) servait de support à de nouveaux couplets ou telle histoire se coulait à merveille sous le timbre retenu au passage ou entendu ailleurs (13). Certains thèmes se retrouvent d'un bout à l'autre de l'Europe, avec une multitude de variantes (notamment au niveau de la langue utilisée) et avec des timbres différents. On ne connaît pas moins d'une trentaine de versions de l'histoire du canard blanc, versions recueillies dans toutes les régions de France, du Canada. Il en va de même de la "claire fontaine" et de bien d'autres thèmes (14).

(A suivre)

Notes

(1) *"Histoire de la Chanson Populaire en France"* (1889).

(2) L'historien Lucien FEVRE recommande cette définition : *"Le folklore est la science de la tradition et de ses lois dans les nations civilisées, et principalement dans les classes populaires"... "de tout ce que se transmettent oralement de connaissances, de recettes, de secrets, de modèles et de pratiques, d'expressions linguistiques et de superstitions, de contes et de légendes, etc..., les membres des sociétés civilisées, principalement dans les couches populaires de ces sociétés."* (P. SAINTYVES "Manuel de Folklore" Paris, Nourry 1936). Mais il lui préfère encore celle-ci : *"Croyances collectives sans doctrines, pratiques collectives sans théorie"* (André VARAGNAC "Définition du Folklore" Paris 1938 - Sté d'Editions géographiques, maritimes et coloniales).

(3) L'ouvrage récent "Aux sources des chansons populaires" de Martine DAVID et Anne-Marie DELRIEU (BELIN 1984(définit ainsi son objet : *"Si elles échappent à l'oubli qui est le sort habituel des météores, alors elles entrent dans le patrimoine du peuple, au sens où ce mot est synonyme de nation, sans distinction de classe sociale ou culturelle... Telles sont les chansons populaires qui font l'objet de notre curiosité. Celles que nous connaissons tous, mais que nos parents et grands-parents connaissaient aussi."* On voit que cette "curiosité" englobant aussi bien "Ma Normandie" que "La Marseillaise" ou l'"Internationale" n'est pas la même que celle qui guide notre étude.

(4) "Le commencement de l'extrême fin de l'ancienne chanson populaire française se place, au plus tard, vers la période révolutionnaire, entre 1790 et 1820. En résumé, cette chanson est ancienne en ce sens qu'elle est celle d'un peuple d'autrefois et un reliquat, de plus en plus restreint d'une société maintenant disparue." ("Notre Chanson Folklorique" Patrice COIRAULT - Paris, Picard 1942).

(5) Voir à ce sujet les p. 137 à 144 du 1er vol. de "Formation de nos Chansons Folkloriques" de Patrice COIRAULT (Ed. du Scarabée 1953).

(6) "La Chanson Populaire" de Jean-Baptiste WECKERLIN (Paris - Firmin Didot 1886).

(7) In "Le Livre des Chansons" (Ed. de la Baconnière).

(8) Durand - 1917.

(9) *"C'est un préjugé aussi erroné qu'il est répandu, de croire que l'homme, au Moyen-Age, ne se déplaçait que rarement ; jamais au contraire les classes inférieures surtout n'ont éprouvé un aussi vif désir de changer de climat, jamais elles ne l'ont exécuté sur une aussi vaste échelle. La constitution féodale qui les sacrifiait aux caprices d'un maître en donne une raison suffisante, et ces pélerinages continuels auxquels les autorités ecclésiastiques et civiles cherchèrent vainement de mettre un frein, sont à la fois un symptôme et une preuve de ce besoin qui poussait l'homme à chercher un sol plus hospitalier, mirage trompeur qui trop souvent, au terme du voyage, ne lui laissait plus même l'espérance. L'esprit religieux n'était pas toujours ce qui amenait les hommes à quitter leur patrie : la pureté des mœurs n'était souvent pas ce qui dominait dans ces troupes s'arrêtant à chaque village, grossissant à chaque station, et payant l'hospitalité avec une chanson ou une nouvelle."* Damase ARBAUD. Chants populaires de la Provence" Aix 1862.

(10) Galvachers, boeutiers, toucheurs, charretiers de bât,... désignent tous ces paysans contraints de quitter leurs terres pour des durées variables afin d'assurer des transports de marchandises dans des régions difficiles (montagnes, Morvan...) ou de "monter" les bêtes sur pied jusqu'aux abattoirs parisiens.

(11) Jean DROUILLET "Folklore du Nivernais et du Morvan" Tome 7, p. 18.

(12) Timbre : *"s'entend de tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former une chanson"* (Patrice COIRAULT).

Paul-Gilbert LANGEVIN

Nous venons d'apprendre avec peine le décès de Monsieur Langevin enlevé à l'affection des siens à l'âge de 53 ans.

*Physicien, il enseignait à l'Université Jussieu. Passionné de musique, fin mélomane il combattait depuis trente ans pour que la France reconnaisse à sa juste valeur **A. Bruckner.** En 1974 il soutenait sa thèse d'esthétique musicale, participait à de nombreux ouvrages, écrivait dans différents périodiques. Son dernier message "Musiciens d'Europe" vient de paraître à la Revue Musicale.*

Que sa mère, sa femme, professeur au lycée Honoré de Balzac, qui ont montré tant de courage dans cette épreuve et ses deux jeunes enfants agréent nos amicales et respectueuses condoléances.

Simone MUSSON

(13) Exemple : le timbre de *"Dans la Rue Chiffonnière"* servant à *"On va bien leur percer le flanc"* dont les paroles sont nées lors de la bataille d'Austerlitz (1805).

(14) Consulter à ce sujet les cartes établies par Georges DELARUE et figurant dans le 1er vol. paru à ce jour des œuvres d'Achille MILLIEN éditées par le Centre alpin et rhodanien d'Ethnologie de Grenoble.

LA MUSIQUE DONT VOUS ETES LE HEROS

Une grande exposition nationale, à voir avec les oreilles, consacrée à la diversité des modes d'accès à la musique. Telle se définit, la dernière production du C.E.N.A.M.. Pluralité des pratiques, individuelles ou collectives ; ouverture des genres, des chorales qui swinguent aux concerts réalisés par des adolescents sur leurs machines-outils ; choix des pédagogies, institutionnelles ou associatives... "La musique dont vous êtes le héros" proposera au grand public, enfants comme adultes, une multiplicité de choix, en le sensibilisant et en lui donnant l'envie d'une pratique musicale. L'exposition veut permettre à chacun de préciser ses envies et de choisir l'itinéraire musical qui lui convient le mieux : faire, transmettre, écouter, inventer ; chanter seul ou en groupe, jouer d'un instrument, en fabriquer, composer, inventer...

18 grandes bâches sérigraphiées avec textes et images "lignes claire" réalisées par les graphistes du groupe ARG montreront avec humour les pérégrinations du "héros". Chaque visiteur sera muni d'un petit casque récepteur permettant d'écouter face à chaque panneau une illustration sonore correspondante. Le procédé, ingénieux, est en lui-même un jeu.

Un livre-disque, réalisé par les *Editions Van de Velde,* reprendra images, textes et illustrations sonores.

Les premiers engagements de la tournée de l'exposition sont les suivants :

1986

Septembre	14 au 21	Salon de la Musique. Paris. Grande Halle de la Villette
Octobre	1 au 15	Mayenne
	16 au 31	Gironde
Novembre	15 au 30	Meuse
Décembre	1 au 15	Loire
	16 au 31	Landes

1987

Janvier	1 au 15	Hautes Alpes
	16 au 31	Alpes Maritimes
Février		Corrèze
		Creuse
Mars	9 au 21	Côte d'Or
		Haute Vienne
Avril	1 au 15	Charente
Mai	10 au 17	Savoie
	23 au 31	Ardèche
Juin	1 au 30	Meurthe et Moselle
Septembre	15 au 30	Hérault
Octobre		Départements
Novembre		d'Ile de France
Décembre	1 au 15	+ Aisne

Renseignements : Centre national d'Action musicale, 51, rue Vivienne, 75002 Paris. Tél. (1) 42.33.38.24.

LA PENSÉE RELIGIEUSE DE LISZT

par
Philippe A. AUTEXIER

On dit que la personnalité de Liszt tient en deux mots : Tsigane et Franciscain.

Tsigane, il ne l'a été que dans la mesure où il a emprunté au répertoire des musiciens de ce groupe ethnique des mélodies hongroises (non tsiganes), et dans la mesure où il a pris un peu modèle sur les virtuoses itinérants qu'il avait pu entendre dans son enfance. Mais le véritable modèle était Paganini, et les origines de Liszt, bien qu'il soit né en territoire hongrois, sont germaniques (1).

Franciscain, il ne le fut jamais. Le diplôme daté du 23 juin 1857, qu'on exhibe parfois pour soutenir la légende, mériterait d'être lu avec un peu plus d'attention : le "docteur en musique, chevalier de plusieurs ordres, directeur musical de la cour archiducale de Weimar" y est reconnu comme membre de la "confraternité provinciale" franciscaine, non comme frère mineur (moine) ou comme membre du tiers ordre (laïc). Il s'agit donc d'un titre honorifique *(confrater)*, précédemment dévolu à d'autres collègues hongrois de Liszt, et qu'il avait expressément demandé en septembre 1856 (2), tant il était gourmand de distinctions en tout genre. Mais il était aussi intimement lié aux franciscains (3), collectionnait avec grand intérêt la littérature franciscaine et produisit nombre d'œuvres plus ou moins directement attachées à son saint-patron, la *Légende* en La (Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux) et *la Légende de sainte Élisabeth* notamment.

Au-delà d'une image d'Épinal aussi trompeuse que l'est tout cliché, celle de Liszt tsigane et franciscain traduit assez bien la réalité profonde de ce musicien toujours itinérant qui cherche patrie entre le royaume de Hongrie et celui de Dieu. J'ai bien dit *qui cherche ;* admettre la formule *Tsigane et Franciscain* au sens propre reviendrait à plonger définitivement dans l'erreur.

Le côté tsigane de la vie et de l'œuvre de Liszt est passablement connu. Celui de son évolution spirituelle et de sa musique religieuse l'est moins — ou pas du tout. Quantitativement et qualitativement, il fut pourtant le premier musicien d'église du XIXe siècle.

En pleine adolescence (1827), il fut secoué par une violente crise mystique qui rebondit peu de temps plus tard, à l'occasion d'une rupture amoureuse (1829). Les années suivantes se passèrent sous l'influence directe de Lamennais et des saint-simmoniens. Aussitôt que les *Paroles d'un croyant* sortirent de presse, en avril 1834, Liszt eut le sentiment de découvrir pour toujours en leur auteur (Lamennais) son maître spirituel :

> Combien vos dernières pages m'ont transporté, accablé, déchiré de douleur et d'espoir! (...) Mon Dieu, que tout cela est sublime! (...) Sublime, prophétique, divin ! (...) Que de génie, que de clarté ? À dater de ce jour, il est évident, non seulement pour quelques âmes de choix, qui vous aiment et vous suivent depuis longtemps, mais pour le monde entier, il est évident, de la dernière évidence, que le christianisme au XIXe siècle, c'est-à-dire tout l'avenir religieux et politique de l'humanité, est en vous ! (4)

Dans la même lettre de la mi-mai 1834, Liszt poursuit :

> Il ne se passe pas un jour, dans ce désert populeux où l'ennui et l'affliction me consument (Paris !), que votre souvenir ne revienne à mon cœur, comme un baume fortifiant, comme une consolation puissante. (...) Je vous aime du plus profond des entrailles, et bien souvent, je ne sais ni pourquoi, ni comment, le désir de me dévouer à vous plus entièrement, de vous être quelque chose, n'importe quoi, m'agite et me tourmente beaucoup. (5)

Le message de Lamennais réconforte Liszt dans son angoise psychique et mystique, mais il l'accable aussi :

> Ma vie sera-t-elle toujours entachée de cette oisive inutilité qui me pèse ? L'heure du dévouement et de l'action virile ne viendra-t-elle point ? Suis-je condamné sans rémission à ce métier de baladin et d'amuseur de salons ? Quelque (sic) soit ma pauvre et humble destinée, ne doutez point de mon cœur. (6)

Et Liszt retrouve chez ce "cher père" un écho de l'obsession majeure de sa vie, dont il ne se cache pas :

> Toujours une seule et unique pensée dans mon cœur : Mourir, Mourir. Toujours une seule et constante image dans mon âme : Mourir, Mourir. Rien qu'un souvenir, rien qu'un espoir, qu'un désir : Mourir, Mourir, Mourir... (7)

De fait, la mort gouverne presque sans partage l'œuvre lisztien. Quand il lit la *Divine comédie,* c'est plutôt l'Enfer qui l'attire : la *Fantasia quasi una sonata, après une lecture de Dante* pour piano s'y limite et la *Dante-Symphonie* esquive le Paradis au moyen d'un Magnificat (chœur final intégré au second mouvement, *Il Purgatorio*). C'est que, malgré tous ses efforts, Liszt ne parvient pas à voir en la mort un rideau qui se lève et laisse passer la lumière. Elle reste pour lui un rideau qui tombe comme le couperet sur la gorge du condamné, une vision d'angoisse.

Toute la mystique lisztienne est issue de cette image obsessionnelle qu'un éclair d'amour marial, plus que chritisque, parvient à grand-peine à illuminer de temps à autre : point de véritable joie dans la musique religieuse de Liszt, mais une constante prière, une supplication sans autres bornes que l'angoisse et la contemplation. Ses *Gloria* et ses *Hosanna* n'expriment pas la foi ; ils l'implorent.

Quelques passages des *Paroles d'un croyant* définiront un peu mieux les contours de cette pensée religieuse (8) :

III. (...) Après avoir écouté la parole du Serpent, ils se levèrent et dirent : Nous sommes rois. Et le soleil pâlit, et la terre prit une teinte funèbre, comme celle du linceul qui enveloppe les morts. (...) Et je compris qu'il devoit y avoir un règne de Satan avant le règne de Dieu. Et je pleurai, et j'espérai. Et la vision que je vis étoit vraie, car le règne de Satan s'est accompli, et le règne de Dieu s'accomplira aussi ; (...) et la race humaine en sortira ; et ce sera pour elle comme une autre naissance, comme le passage de la mort à la vie. Ainsi soit-il.

XI. (...) Un rayon de lumière (= le savoir) partoit de l'Orient, et un rayon d'amour du Midi, et un rayon de force (= l'action) du Septentrion. Et ces trois rayons s'unirent sur le cœur de cet homme (le Christ). (...) Ce qui jusque-là ne m'avoit semblé qu'un homme, m'apparut comme une multitude de peuples et de nations (les frères en J.-C.). (...) Et ces peuples et ces nations, se réveillant sur leur lit d'angoisse, (...) sentirent en eux une force divine, et j'entendis leurs chaînes craquer (...). Et la terre, qui étoit sèche, reverdit, et tous purent manger de ses fruits, et aller et venir sans que personne ne leur dît : Où allez-vous ? on ne passe point ici. (...) Et il n'y avoit ni pauvres ni riches, mais tous avoient en abondance les choses nécessaires à leurs besoins, parce que tous s'aimoient et s'aidoient en frères. (...) Gloire à Dieu, qui a donné l'intelligence, l'amour et la force à ses enfants ! Gloire au Christ, qui a rendu à ses frères la liberté !

XVIII. (...) Dieu est lui-même votre premier besoin, et prier Dieu, c'est commencer à posséder Dieu. (...) Il y a toujours des vents brûlants, qui passent sur l'âme de l'homme, et la dessèchent. La prière est la rosée qui la rafraîchit.

XIX. (...) Dans la balance du droit éternel, votre volonté pèse plus que la volonté des rois : car ce sont les peuples qui font les rois, et les rois sont faits pour les peuples, et les peuples ne sont pas faits pour les rois. (...)

XXII. (...) Si chacun n'aimoit que soi et ne songeoit qu'à soi, sans venir au secours des autres, le pauvre seroit obligé souvent de dérober ce qui est à autrui, pour vivre et faire vivre les siens, le foible seroit opprimé par un plus fort ; l'injustice régneroit partout. C'est donc la charité qui conserve la liberté. (...) La liberté est comme le royaume de Dieu ; elle souffre violence, et les violents la ravissent. Et la violence qui vous mettra en possession de la liberté, n'est pas la violence féroce des voleurs et des brigands, l'injustice, la vengeance, la cruauté ; mais une volonté forte, inflexible, un courage calme et généreux. La cause la plus sainte se change en une cause impie, exécrable, quand on emploie le crime pour la soutenir. D'esclave l'homme de crime peut devenir tyran, mais jamais il ne devient libre.

XXXVIII. (...) Quand même vos espérances auroient été trompées non-seulement sept fois, mais septante fois sept fois, ne perdez jamais l'espérance. (...)

La première pièce lisztienne placée directement dans la ligne des *Paroles d'un croyant* et des rencontres entre le compositeur et Lamennais est "une petite œuvre, à laquelle j'aurai l'audace d'attacher un grand nom, le vôtre. C'est un *De Profondis* (sic) — instrumental (9). Le plain-chant que vous aimez tant y est conservé avec le faux-bourdon. Peut-être l'ai-je fait en mémoire de quelques heures passées (je voudrais dire vécues) à La Chênaie [propriété de Lamennais]." (10)

Pour la première fois apparaît dans un document de la main de Liszt un témoignage de son intérêt pour le plain-chant et de l'intention lamennaisienne qu'il y attache. Le répertoire grégorien lui était inconnu de son enfance, car il était fort peu pratiqué dans sa région natale (11). C'est en France qu'il en découvrit la pratique vivante, même sujette à caution, et son ami Ortigue, avec lequel il projetait de rendre visite à Lamennais à la fin de juillet 1834 (12), l'y aida très certainement.

Deux œuvres de Liszt sont directement dues à sa relation avec le prêtre breton. La première est une cantate pour ténor, basse, chœur d'hommes et piano, intitulée *Le Forgeron,* dont le poème fut confié expressément à Liszt pour qu'il le mette en musique. Il s'agit d'une pièce exprimant le côté socialiste de la pensée lamennaisienne :

Le fer est dur, frappons, frappons !
(...)
Oh, que la vie est rude !
mais l'amour l'adoucit.
Que ses maux sont nombreux !
mais le courage les dompte.
Courage donc, frères,
ne cédons pas, luttons, oui, luttons,
luttons en hommes, Dieu sera pour nous,
Il nous regarde d'en haut.
La peine aujourd'hui,
demain le repos,
à nos fils un avenir meilleur !
Le fer est dur, frappons, frappons !
Dieu nous regarde d'en haut !

Dans une lettre du 28 avril 1845, Liszt prévoit les difficultés d'interprétation de cette œuvre — qui feront qu'elle ne sera jamais jouée de son vivant — et ajoute :

N'était-ce la peur de vous paraître bien indiscret, j'oserais peut-être réclamer de votre bonté la série complète de ces compositions simples et sublimes à la fois, dont vous avez seul le secret. Trois autres chœurs dans le genre de celui des forgerons qui résumeraient les plus poétiques modes de l'activité humaine et dont le titre serait (sauf votre avis) : les Laboureurs, les Matelots, et les Soldats, formeraient une Epopée lyrique dont le génie de Rossini ou de Meyerbeer s'enorgueillirait. (13)

Ce projet ne fut pas réalisé. Mais en 1860, encore sous le choc du décès de son fils Daniel, Liszt choisit *Les Morts* de Lamennais comme guide pour la première des *Trois odes funèbres* pour orchestre, à laquelle il ajouta six ans plus tard des parties pour chœur d'hommes ad libitum. Il en souhaitait l'exécution à son enterrement. Ces circonstances montrent la constance de la pensée lisztienne depuis 1830, complétée par une carrière maçonnique d'aspect un peu trop brillant au départ, interrompue entre 1846 et 1868, mais poursuivie dans les dernières années (14). Le fait que Liszt a reçu les ordres mineurs en 1865 n'a rien ajouté de substantiel à son expérience religieuse profonde. Tout au plus a-t-il contribué, à grand renfort de déceptions bien romaines, à consolider son indépendance par rapport au dogme.

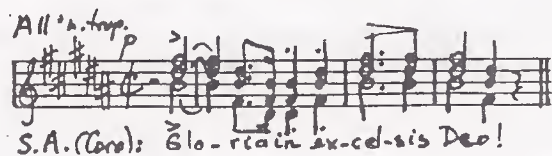
La fréquentation de Lamennais avait aussi poussé Liszt à formuler, dès 1834, ses idées sur "la musique religieuse de l'avenir". Elle devait réunir le théâtre et l'église, le solennel, la simplicité, le sérieux et le monumental, la clarté autant que l'intériorité. Cependant, Liszt n'écrivit aucune œuvre d'église avant 1846, année d'un *Paster noster* et d'un *Ave Maria.* En 1848 il acheva sa première messe, pour deux ténors, deux basses, chœur d'hommes (TTBB) et orgue, dite à tort *Messe sexardique* (15), dont le caractère ne correspond aucunement au programme de 1834. Quatre autres suivirent : la *Missa solennis strigonensis* (dite *Messe de Gran* [= Esztergom, Hongrie], 1855), la *Missa choralis* (pour chœur mixte et orgue, 1865), la *Missa coronationalis* (pour le couronnement hongrois, 1867, mais le graduel

est postérieur de deux ans), et un *Requiem* (même distribution que la *Messe sexardique,* plus cuivres et timbales ad libitum, 1868, sauf pour le *Libera me*, qui est de 1871). Par leur dimension, les moyens requis et leur aspect très contrasté, les deux messes avec orchestre (celle de Gran et celle du couronnement) correspondent un peu au programme de 1834. Mais la production religieuse de Liszt ne se limite pas aux messes, ni même aux nombreux chœurs et aux quelque trente pièces d'orgue plus ou moins destinés aux offices : il faut saisir que la pensée de Liszt passe toujours par le piano (même pour les grandes œuvres orchestrales, qui sont d'abord écrites en particelles pianistiques) et qu'il a confié au clavier seul l'essentiel de son message religieux. Si l'on tient compte de cette donnée fondamentale, sa production religieuse (pas *liturgique*) commence bien avant 1846, avec l'*Album d'un voyageur* (1/6 : *Psaume !*), les *Harmonies poétiques et religieuses* (d'après un recueil de Lamartine), Les *Années de pèlerinage,* et même certaines transcriptions d'œuvres d'autrui. À témoin une lettre écrite le 19 novembre 1839, après le premier concert viennois :

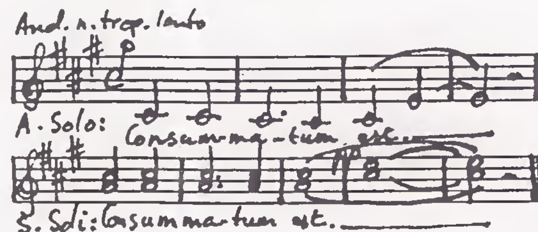
> Quant à l'Ave Maria (de Schubert), je l'ai joué pour vous, en priant. Quelques-uns seulement ont senti cela, les autres ont applaudi. (16)

Après 1846, cette production instrumentale se poursuit au piano (suite des *Harmonies,* seconde *Ballade, Sonate,* les deux *Légendes,* etc.) et à l'orchestre (*Dante-Symphonie, Trois odes funèbres, Danse macabre,* etc.) : dès que Liszt abandonne l'habit tsigane — et même parfois quand il le garde : *Fantasia quasi una sonata*, d'après Dante, in *Années de pèlerinage* II —, il devient un compositeur religieux. Deux oratorios lui donnent aussi l'occasion d'une expression variée, voire hétérogène : on y passe du pentatonisme et du plain-chant au chromatisme le plus avancé, des fanfares pompeuses à un colorisme presque impressionniste, de la monodie à des harmonies dignes du futur (17).
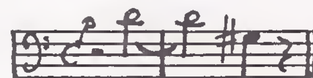
En raison de la grande quantité d'œuvres pour chœur d'hommes, on avance fréquemment que Liszt marquait une prédilection pour cette formation. Il faut en douter, car les conditions musicales ont été déterminantes dans bien des cas, tant pour les chœurs profanes que pour ceux destinés à l'église. En fait, Liszt aimait surtout à exploiter des registres unis — soit entièrement féminins, soit entièrement masculins —, qui lui permettaient d'obtenir une couleur très spécifique et nouvelle. Ainsi demande-t-il un chœur d'hommes supplémentaire (TTBB ajouté à SATB) pour le graduel de la *Missa coronationalis*. Il limite aux voix féminines la participation chorale dans la *Dante-Symphonie.* Il affectionne aussi tout particulièrement les tierces parallèles en registre uni et leur donne la significaton d'un chant céleste :



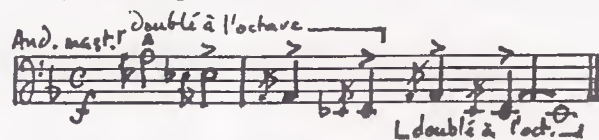
Le même procédé est repris pour *l'Et resurrexit* (du *Credo)* et, modifié, pour *l'Hosanna* (du *Sanctus).* Dans la douzième station de *Via Crucis* (1878-1879), il évoque l'élévation du Christ vers les cieux :



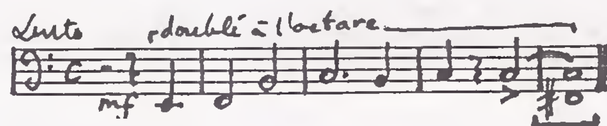
Le symbolisme musical lisztien est très développé, notamment autour du thème de la mort. Dans la même *Via Crucis,* à la fin de la douzième station, c'est-à-dire après les paroles "Crucifiez-le !", l'orgue (ou le piano) devient non seulement chromatique, mais atonal : c'est le pressentiment de la mort. Et dès les mesures qui suivent (douzième station), le *diabolus in musica* représente le spectre de la mort :



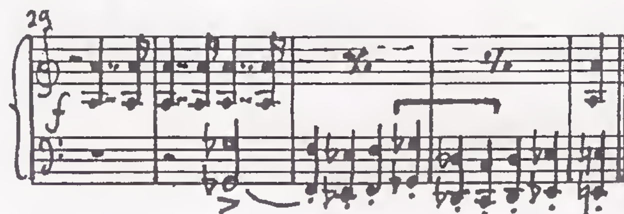
Le même "diable" avait hanté l'enfer dantesque en 1837 *(Fantasia quasi sonata) :*
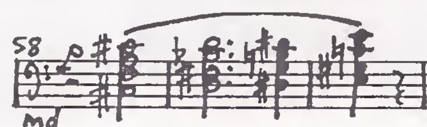


et se retrouvera en situation harmonique dans *Sinistre* (vers 1882) :



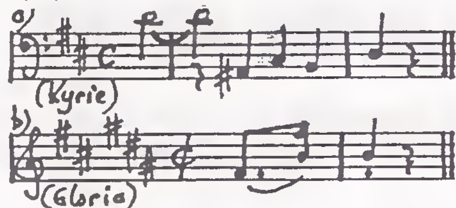
Dans la même pièce pour piano, le spectre progresse à la fois par un rythme double-pointé angoissant, à la main droite, et par une marche régulière, inflexible, inexorable, à la main gauche dont l'ambitus est celui du triton (sol bémol-ut) :
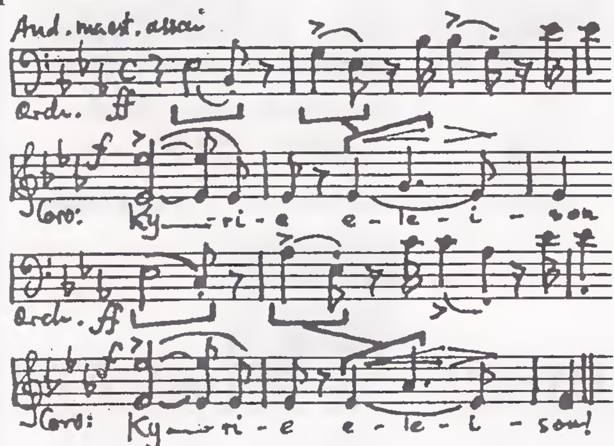


Ces symboles sont complétés plus loin par les quintes augmentées (sur pédale de fa, omise dans l'exemple) :



La structure des œuvres n'est pas moins révélatrice. Liszt en témoigne lui-même dans une lettre du 15 mars 1857, à son ami Carl Haslinger (18), à propos de la *Missa solennis,* qui est entièrement construite sur deux motifs (19) :
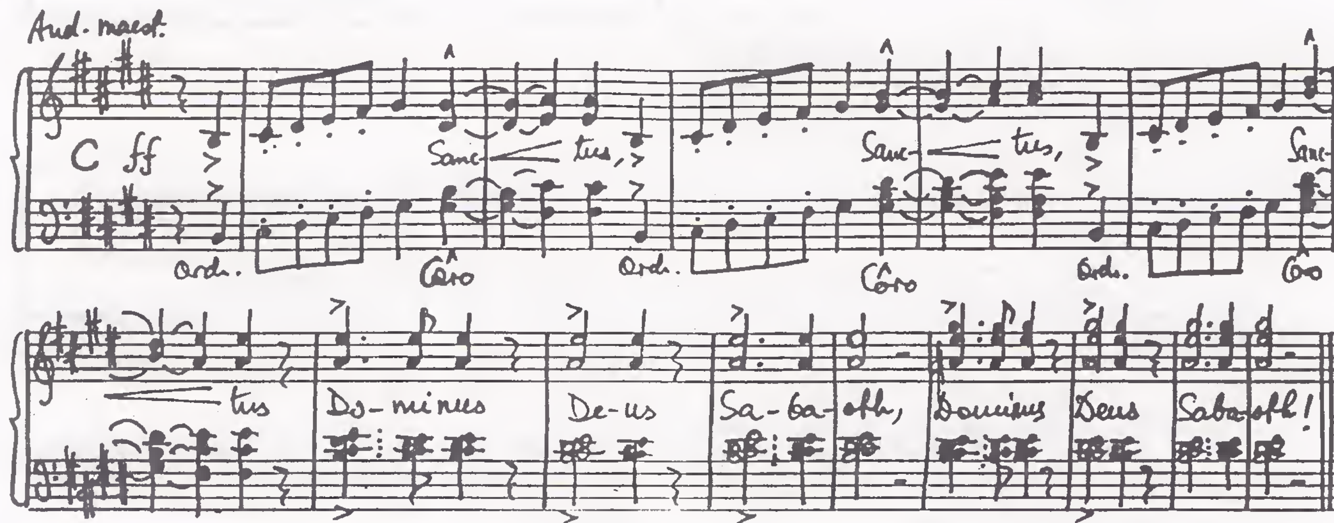


Un principe analogue préside à l'élaboration de la *Missa coronationalis* et commande l'évolution de chaque détail :



Comme dans beaucoup d'autres œuvres, les rappels thématiques sont plus faciles à saisir : le *Qui tollis* du *Gloria* est repris dans l'*Agnus Dei,* de même que le *Qui sedes,* qui subit une intense transfiguration. Dans *Via Crucis,* la chute du Christ est donnée trois fois avec la même musique. Le chant céleste (cf. supra, le premier exemple et, extrait de *Via Crucis,* le deuxième) sur les mots *Stabat mater dolorosa,* successivement en La, Si bémol et fa (stations III, VII et IX) est finalement repris dans la onzième station (consummatum est).

Une autre caractéristique des œuvres de Liszt est leur caractère hétérogène, pouvant aller jusqu'au collage de fragments étrangers, malgré le principe du travail cellulaire. Ainsi le *Credo* de la *Missa coronationalis* est-il emprunté à la *Messe royale* d'Henry Du Mont (XVII[e] siècle). Dans *Via Crucis,* Liszt est d'abord influencé par la modalité grégorienne (l'introduction unisono, harmonisée à l'orgue, est en ré éolien), puis cite deux chorals allemands qu'il a par ailleurs transcrits pour piano seul (station VI : *O Haupt voll Blut und Wunden;* station XII : *O Traurigkeit, o Herzeleid*).

Nonobstant ces collages, ou à cause d'eux, les grandes compositions vocales de Liszt — notamment ses messes — n'ont jamais acquis droit de cité dans le répertoire. La concentration du travail cellulaire y est certainement pour quelque chose, mais aussi le caractère souvent trop déclamatoire de la mélodie :



L'écriture vocale de Liszt requiert en fait un son très soutenu, que de rares interprètes seulement peuvent donner sans fatigue. Le peu de variété rythmique et d'audace prosodique accroissent la difficulté de comprendre un auteur pourtant toujours original (en tout cas pour l'harmonie et l'instrumentation), qui ne laisse jamais deviner à l'avance ce qu'il va dire. Liszt exige beaucoup d'attention — et parfois plus :

L'amour n'est pas la justice. L'amour n'est pas le devoir ; il n'est pas le plaisir non plus et pourtant il contient mystérieusement toutes ces choses. Il y a mille manières de le ressentir, mille modes pour le pratiquer, mais pour ceux dont l'âme a soif d'absolu et d'infini, il est un, éternellement un, sans commencement ni fin. S'il se manifeste quelque part sur terre, c'est surtout dans cette haute confiance de l'un et de l'autre, dans cette invincible conviction de notre nature angélique, inaccessible à toute souillure, impénétrable à tout ce qui n'est pas lui. Ne discutons donc pas sur les mots (et même sur les choses), ne marchandons pas, ne mesurons pas. Si l'amour est encore au fond de nos cœurs, tout est dit ; s'il est évanoui, il n'y a plus rien à dire. (20)

NOTES

(1) Cf. *Franz Liszt - Beiträge von ungarischen Autoren,* éd. K. Hamburger, Budapest 1978, article d'Ernő Békefi, p. 7-48.
(2) Selon les termes explicites du protocole du monastère franciscain de Pest (p. 268). Dans sa correspondance, Liszt s'impatiente que ce vœu tarde à être exaucé. La cérémonie n'eut lieu que le 11 avril 1858 (p. 312 du protocole).
(3) Adam Liszt avait été novice chez les franciscains bien avant de choisir le prénom de son fils — *Franciscus* selon le registre de baptême —, lequel avait l'habitude de se rendre au monastère de Pest lors de ses séjours en Hongrie.
(4) Cité d'après Félicité de Lamennais, *Correspondance générale,* éd. L. Le Guillou, t. 6, Paris 1977, p. 603.
(5) Ibidem. À Marie d'Agoult, Liszt écrit : "Jamais je ne lui ai entendu dire : moi. Toujours le Christ, toujours le sacrifice aux autres et l'acceptation volontaire de l'opprobre, du mépris, de la misère et de la mort !" (*Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult,* éd. E. Ollivier, vol. 1, Paris 1933, p. 122).
(6) *Corresp. gén.* de Lamennais, t. 7, Paris 1978, p. 647 (18 décembre 1837).
(7) *Corresp. Liszt-Agoult,* vol. 1, p. 113 (13 septembre 1834).
(8) Lamennais, *Paroles d'un croyant,* Paris 1834, passim. La dernière citation est donnée par Liszt lui-même le 13 mai 1834 (*Corresp. Liszt-Agoult,* vol. 1, p. 76).
(9) On n'en possède aujourd'hui qu'un fragment pour piano et orchestre (à Weimar). Mais l'œuvre a très probablement été composée en entier pour piano seul (version de toute façon perdue). Il ne faut pas confondre ce "psaume instrumental" avec le *De Profundis* vocal de 1859.
(10) *Corresp. gén.* de Lamennais, t. 6, p. 823 (14 janvier 1835). Á La Chesnaie se trouvait la propriété où vivait Lamennais.
(11) Il était déjà très affaibli du temps du jeune Haydn ; on chantait de préférence des messes composées *(musica figurata).*
(12) Sainte-Beuve aussi devait faire partie du voyage. Finalement, Liszt se rendit seul en Bretagne, en septembre, pour quatre semaines. En 1856, Liszt a lu avec un grand intérêt le *Traité historique* d'Ortigue-Niedermeyer.
(13) *Corresp. gén.* de Lamennais, t. 8, Paris 1981, p. 997. Dans le même ordre d'idées que *les Forgerons,* la première pièce de l'*Album d'un voyageur* (intitulée *Lyon*) est liée à la révolte des canuts. Un *Chœur des travailleurs* sur un texte allemand de Kaufmann se situe aussi dans l'orientation politique de Lamennais, quoiqu'il s'agisse à l'origine d'un projet probablement maçonnique (cf. Philippe A. Autexier, *Mozart & Liszt sub Rosa,* Poitiers 1984, p. 72).
(14) P. Autexier, *op. cit.,* p. 49-71 et 79-186, ainsi que Philippe A. Autexier, *Frater Franciscus : Liszt franc-maçon et interprète de Die Zauberflöte,* in *Silences* 3.
(15) Cette messe écrite en 1848 fut révisée en 1869 pour la consécration de la nouvelle église de Szekszárd (Hongrie) en 1870, mais ne fut pas jouée à cause des événements contemporains (Rome devient la capitale italienne.
(16) *Corresp. Liszt-Agoult,* vol. 1, p. 294.
(17) Pour la question harmonique, cf. Serge Gut, *Franz Liszt : les éléments du langage musical,* Paris 1977. Pour les harmonies modales, cf. l'article très fouillé de Lajos Bárdos, in *Franz Liszt-Beiträge* (cf. note 1), p. 133-167. Les aspects du langage musical appliqué aux messes sont abordés dans la thèse de Charles Willis White, *The Masses of Franz Liszt,* Bryn Mayr College 1973 (n° 74-8963 du catalogue des thèses américaines).
(18) *Franz Liszts Briefe,* éd. La Mara, vol. 8, Leipzig 1905, p. 131s.
(19) Cf. Hellmut Loos, *Franz Liszts Graner Festmesse,* in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 67 (1983), p. 45-59.
(20) *Corresp. Liszt-Agoult,* vol. 1, p. 456 (juin 1840). Le point de départ des propos de Liszt est tout simplement sa situation personnelle face à la comtesse. Mais il ne distingue guère l'amour entre êtres humains de l'amour mystique.



PETITES ANNONCES

21,08 (HT) + T.V.A. 18,6% soit 25 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- **VENDS** 4 timbales à pédale, allemandes, type RINGEN à peau. Prix : 32 000 F. Tél. : 69.01.19.31.

- **A VENDRE :** un piano à queue. Longueur 1,80 m marque Erard, en palisandre, parfait état. Sonorité exceptionnelle, intéresserait de bons musiciens. Prix : 50 000 F. Tél. : 94.O4.68.43.

- **VENDS** piano droit, marque Sauter "studio", très bon état, peu servi. Prix : 12 000 F à débattre. Tél. : 60.69.69.91.

OFFRE D'EMPLOI :

- Professeur de piano-solfège, cherche instrumentiste pour lui succéder, travail à temps complet. Tél. : 37-42-58-29.

LEÇONS :

- Piano. Cours particuliers. Quartier Hôtel de Ville. Tél. : 48.87.71.88.

1° partie de l'étude en nos 329_330 (Juin/Juillet 86)

Jacques GUILLEMONT

MAZEPPA
et les affres de la création *
(étude musicale)

Trajectoires BYRON, HUGO, LISZT... et quelques autres

ETUDE MUSICALE

Introduction :

1°) Comment LISZT a-t-il suivi le poème de HUGO ?
2°) Comment l'a-t-il compris ?
3°) Comment en a-t-il matérialisé les intentions ?

Il m'a paru opportun, chaque fois que cela me paraissait justifié, de jalonner cette étude en citant des vers du poème, mais il faut bien se garder de donner à ces citations une valeur de correspondance absolue. Liszt utilise indiscutablement des éléments descriptifs, dynamiques, voire cinématographiques, mais son souci ne semble pas être un plat démarquage. Comme Beethoven dans sa symphonie pastorale, il semble bien rechercher davantage, une expression de sentiment plutôt qu'une peinture.

Certes, il est possible d'établir une corrélation entre le poème et la musique ; *entre le poème et la musique,* non entre le poème et la symphonie en tant que forme. Le rapprochement de ces deux termes risquerait d'établir de stériles malentendus avec lesquels la musique elle-même n'a rien à voir, et d'élargir le fossé qui existe entre ceux qui parlent de la musique et ceux qui la font. Il serait souhaitable que les parleurs de tous horizons comprissent à la fin que la réussite d'une œuvre dépend bien davantage d'un équilibre conscient et intuitif que le compositeur établit avec les éléments dont il se sert et qu'il n'existe aucune loi écrite susceptible d'en déterminer *l'étiage.* L'auteur du poème symphonique invente sa forme. Il ne la coule pas dans le creuset des formes dites consacrées. Sa tâche n'en est d'ailleurs que plus difficile, et par conséquent plus méritoire, si l'œuvre est réussie. La science nécessaire doit être cachée par l'art suprême d'en faire disparaître toute trace. Il n'importe pas à l'auditeur de ressentir toute la science déployée à échafauder le monument s'il s'ennuie ou s'il n'est pas ému. La science en matière d'Art ne saurait suppléer au manque d'émotion, même et surtout lorsque cette émotion prend appui sur un argument poétique. C'est la raison pour laquelle il paraît plausible d'avancer que chaque poème symphonique est une remise en question, tant sur le plan du fond que sur celui de la forme, et qu'il constitue une double pierre de touche : celle de la sensibilité et de la compétence technique de celui qui l'aborde.

---

* Voir l'Education Musicale nos 329/330.

LA PARTITION (1)

Composition de l'orchestre.

Bois : petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, cor anglais, clarinette en RE aigu, clarinette en LA grave, clarinette, basse en UT, notée en clé de FA, 3 bassons.

Cuivres : 4 cors en FA grave, 2 trompettes en RE aigu, 3e trompette en MI aigu, 2 trombones ténors, trombone basse, tuba.

Batterie : 2 timbales (RE, LA), triangle, cymbales, grosse caisse.

Cordes : effectif non précisé.

Structure générale : 3 parties, fort inégales en durée.

Première partie - Introduction :

La 1re partie semble correspondre, en gros aux strophes 1 à 15 du poème. Musicalement, elle se caractérise par une technique instrumentale fondée sur la surimpression. Peut-on parler ici d'impressionnisme ? Le terme, s'il vient à l'esprit, se doit d'être employé avec la plus grande prudence. L'ensemble de cette première partie peut s'analyser à la rigueur sous l'aspect d'un double thème varié, le 1er, celui de la chevauchée, contient des éléments descriptifs ; le 2nd symbolise MAZEPPA.

① - **éléments dynamiques de la chevauchée :**

Allegro agitato $\frac{6}{4} = 2 \times \frac{3}{4}$

STROPHE III

"Un cri part, et, soudain, voilà que par la plaine,
"Et l'homme, et le cheval, emportés, hors d'haleine
"Sur les sables mouvants,
"Seuls, emplissant de bruit un tourbillon de poudre,
"Pareil au noir nuage où serpente la foudre,
"Volent avec les vents"

a/ élément ascendant : ex. 1.a/
b/ élément descendant : 1.b/
c/ éléments fugaces : ex. 1.c/
d/ hennissement du cheval : ex. 1.d/
e/ les sabots du cheval : ex. 1.e/
f/ annonce du thème de MAZEPPA, fragments de gamme tzigane, débris de fanfares lointaines

Ex. 1

STROPHE V

"Ils vont. L'espace est grand. Dans le désert immense
"Dans l'horizon sans fin qui toujours recommence,
"Ils se plongent tous deux.
"Leur course, comme un vol les emporte, et, grands chênes,
"Villes et tours, monts noirs liés comme une chaîne,
"Tout chancelle autour d'eux."

Les éléments fugaces, cités à l'exemple 1c, $1c_1$ et $1c_2$, fragments de gammes en tierces évoquent les paysages entrevus par intermittence et déformés par le vent de la course, ainsi que l'exprime la strophe V, citée plus haut. Sur la partition, les éléments 1/b et 1/c se superposent. Un peu plus loin, ce sont les éléments 1/b, 1/d et 1/e qui se trouvent superposés. Les éléments sont ici indiscutablement descriptifs. En 1/f on entend des débris de fanfares lointaines superposés à des fragments de gammes descendantes, superposées à leur tour aux sifflements suraigus de la petite flûte qui pourrait bien évoquer le vent.

② **A - MAZEPPA.** Périodes a/b/ de la phrase. Elément statique.

La phrase est présenté sous un **double aspect simultané.**

1°) Aspect statique (énoncé par les trombones et le tuba).

2°) Aspect semi-dynamique (énoncé par les violoncelles et les contrebasses).

Pourquoi ce double aspect du thème ? Vraisemblablement, pour suggérer à l'auditeur l'aspect **intérieur** du héros (fierté et noblesse du thème) et en même temps l'aspect **extérieur** de son corps balancé en tous sens, et qui, avec la vitesse acquise apparaît comme une image photographiée au **kinétoscope,** cet appareil qui permet d'observer la décomposition du mouvement. Ainsi, le double aspect de MAZEPPA oppose en une même image la noblesse de son caractère et la dislocation physique à laquelle le contraint sa situation de perpétuel déséquilibre. Ici, vraisemblablement, LISZT évoque la strophe VI du poème, qu'illustrera l'ex. 2.

STROPHE VI

"Et si l'infortuné dont la tête se brise
"Se débat, le cheval, qui devance la frise
"D'un bond plus effrayé,
"S'enfonce au désert vaste, aride, infranchissable,
"Qui, devant eux, s'étend avec ses plis de sable,
"Comme un manteau rayé."

Ex. 2

Ex. 2 (fin)

La période b1/ du thème présente le même aspect que la période b, mais se termine directement sur un LA, croche à la 4e mesure. Observer le rythme entravé de ce thème, traduit par les oppositions de valeurs longues suivies de valeurs très brèves.

③ - **Transition 1 :**

1re variante de l'Introduction; se compose de 2 parties distinctes; la 1re est constituée de mouvements chromatiques ascendants et descendants combinés à des trilles, elle évoque plus ou moins le hennissement du cheval. Ex. 3. La 2e est une variante de l'ex. 1/b qui représente le dessin descendant de la chevauchée. Ex. 4.

Ex. 3

Ex. 4 variante de 1/b. Revoir cet exemple.

Observer en **1** et **2** le procédé de variation par répétition des groupes de 3 notes; la seconde période est un développement de la première en prenant une autre note comme point de départ.

Ce nouvel aspect du motif 1/b pourrait évoquer, avec son développement mélodique en forme de progression, les cavales sauvages qui se lancent à la poursuite des fugitifs.

STROPHE VII

"Tout vacille et se peint de couleurs inconnues,
"Il voit courir les bois, courir les larges nues,
"Le vieux donjon détruit,
"Les monts, dont un rayon baigne les intervalles,
"Il voit; et des troupeaux de fumantes cavales
"Les suivent à grand bruit."

④ **A1 - MAZEPPA.**

Reprise de la phrase, avec une modification d'ordre tonal, et avec un nouvel appareillage instrumental. La variation s'effectue à la fois sur le plan mélodique et sur le plan du timbre.

Ex. 5

Ré mineur — Inflexion vers FA mineur — Fa # mineur

L'aspect **intérieur** de la phrase, dégagé dans l'ex. N° 2, est, énoncé ici par le cor anglais, la clarinette-basse, 2 trompettes et 2 cors.

L'aspect **extérieur** avec ses traînées sonores de notes ornementales, mais ici – l'ornement est expression – est énoncé par les 2 flûtes et la petite flûte, le hautbois, la clarinette en RE et celle en LA, et enfin, les 3 bassons. Il est intéressant, pour observer le procédé de variation, de comparer l'ex. 5 à l'ex. 2.

Transition 2 : fondée sur le motif 1/b, élément descendant de la chevauchée, partagé entre les instruments du Quatuor. Mais l'orchestre modifie peu à peu sa coloration. Aux éclats sonores des parties précédentes succède une instrumentation plus feutrée et plus mystérieuse, où apparaissent, cette fois des motifs chromatiques ascendants. Ce passage semble évoquer l'envol des oiseaux de nuit, en même temps que le passage de la lumière à l'ombre (Ex. 6). On observe un changement de mesure ainsi indiqué : ₵ = 2 × 2/4, ainsi qu'un changement de mouvement : "un poco piú mosso, sempre agitato-assai".

Ex. 6

1 Vl — 2 Vl — CL B, Bns — Vlc, CB — CA + CL + A (LA) (div) — p, cresc. — A (div) — p cresc — p, cresc.

STROPHE VIII

"Et le ciel, où déjà les pas du soir s'allongent
"Avec ses océans de nuages, où plongent
"Des nuages encor,
"Et son soleil qui fend leurs vagues de sa proue
"Sur son front ébloui tourne comme une roue
"De marbre aux veines d'or !"

⑥ **A2 - MAZEPPA.** Bien que passant de 6/4 à ₵, le mouvement donne l'impression de s'élargir légèrement. Le nouvel aspect de la phrase qui caractérise MAZEPPA, fait son apparition, "f espressivo dolente" et semble évoquer à la fois la douleur et l'effroi.

Exemples 7 et 8

Les périodes de la phrase se partagent entre le hautbois, le cor anglais, la clarinette-basse, les 2 premiers bassons et les 2 premières trompettes, cette fois en Mi b, soutenus par un quintette à cordes divisé, partagé en triolets de croches, d'arpèges descendants en triolets de noires et en pizz, et de triolets de croches intermittents exécutés "col legno". La sonorité feutrée, inquiète et douloureuse de l'orchestre pourrait traduire la strophe IX, qui précède l'essaim des oiseaux de nuit.

L'expression de la douleur semble être traduite dans la période b/ du thème par l'emploi de mouvements chromatiques descendants "f, gemendo", émis par les 3 clarinettes. (Ex. 9).

STROPHE IX

"Son œil s'égare et luit; sa chevelure traîne,
"Sa tête pend; son sang rougit la jaune arène,
"Les buissons épineux;
"Sur ses membres gonflés, la corde se replie,
"Et, comme un long serpent, resserre et multiplie
"Sa morsure et ses nœuds."

MAZEPPA, périodes a et a1. Ex. 7

Divisions du quintette à cordes.

Ex. 8

Ex. 9

⑦ **Transition 3 :** comparable en tous points à la précédente et construite selon la même structure, elle ramène le thème de MAZEPPA, cette fois en si mineur.

⑧ **A3 - MAZEPPA :** cette variation se termine par un court développement canonique donnant l'impression de précipiter le mouvement, et suggère l'essaim des oiseaux de nuit prêts à fondre sur le cavalier et sa monture.

STROPHE XI

"Les corbeaux, le grand-duc à l'œil rond qui s'effraie,
"L'aigle effaré des champs de bataille, et l'orfraie,
"Monstre, au jour inconnu,
"Les obliques hiboux, et le grand vautour fauve
"Qui fouille au flanc des morts où son col rouge et chauve
"Plonge comme un bras nu !

Ex. 10

Ex. 11/b

Schéma harmonique du 1°/

Ex. 11/a

⑨ **Transition 4 :** (exemple 11a) fondée

1°/ sur des intervalles de 3e mineure formant progression mélodique et harmonique et conduisant

2°/ à une sorte de freinage, comme si la chevauchée s'arrêtait. Ce freinage rythmique se traduit par un grand accord pédale autour duquel s'établit une polyrythmie assez complexe dont le schéma peut s'établir ainsi : Ex. 11b et 11c.

Ex. 11/c

Ex. 11/d

Les bassons, les cors et les cordes font entendre une cadence fondée sur le rythme des timbales entendu à l'ex. 11/c.

Dans l'ordre descriptif, il semble bien que LISZT ait voulu ici traduire musicalement ce que le poète écrit dans la seconde partie de la strophe XIV :

STROPHE XIV

"Le cheval tombe aux cris de mille oiseaux de proie
"Et son ongle de fer, sur la pierre qu'il broie
"Eteint ses quatre éclairs."

Remarque : L'endroit où nous sommes parvenus permet ici de faire le point. Les principaux épisodes du poème, jusqu'à la strophe XIII incluse, semblent avoir été suivis par LISZT. On a pu constater, à l'aide d'exemples comparés, le procédé de la grande variation beethovénienne employé sur deux groupes thématiques, le premier fondé sur les éléments de la chevauchée (dynamiques), le second, fondé sur MAZEPPA (éléments statiques). Or, la suite du poème symphonique, jusqu'à la fin de la première partie, semble montrer que, pour un temps, LISZT s'écarte du texte de Hugo pour donner à la construction de son œuvre une sorte de **symétrie organique jusque dans le procédé de la variation** qu'il continue néanmoins d'employer.

A suivre

Note

(1) Editions Eulenburg, n° 452. Liszt, Mazeppa, poème symphonique N° 6.

AVIS ADMINISTRATIFS

B.O. du 26 juin 1986

CAPES externe et interne

■ Modalités des concours du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré.

Arrêté du 20 mai 1986

Article premier. — Les concours prévus à l'article 6 du décret du 4 juillet 1972 susvisé sont organisés conformément aux modalités définies dans le présent arrêté dans les sections suivantes...

— section I : Education musicale et chant choral

Art. 2. — Un arrêté conjoint du ministre de l'Education nationale et du ministre chargé de la Fonction publique détermine chaque année le nombre de places mises aux concours externe et interne et fixe la date de clôture des inscriptions.

L'ouverture des sections et options des concours, la répartition des places entre les sections et éventuellement entres les options, ainsi que la date d'ouverture des sessions, les modalités d'inscription et les centres dans lesquels les épreuves sont subies sont fixés par arrêté du ministre de l'Education nationale. Les candidats sont tenus de s'inscrire dans les conditions et les délais fixés par ces arrêtés.

Art. 3. — Outre les conditions prévues par le statut général des fonctionnaires, les candidats au concours externe doivent justifier des conditions d'aptitude physique requises pour enseigner et remplir les conditions fixées à l'article 8 du décret du 4 juillet 1972 modifié susvisé.

Art. 4. — Les candidats au concours interne doivent remplir les conditions fixées à l'article 9 du décret du 4 juillet 1972 modifié susvisé.

Les candidats non titulaires doivent remplir, en outre, les conditions prévues par le statut général des fonctionnaires et justifier des conditions d'aptitude physique requises pour enseigner.

Art. 5. — Un jury est institué pour chacune des sections et éventuellement options de chacun des deux concours. Il est présidé par un inspecteur général de l'Education nationale ou un professeur de l'enseignement supérieur nommé par le ministre de l'Education nationale sur proposition du directeur des Personnels enseignants des lycées et collèges.

Les membres, nommés par le ministre, sont choisis, sur proposition du président, parmi les inspecteurs généraux de l'Education nationale, les inspecteurs pédagogiques régionaux, les membres des corps enseignants de l'enseignement supérieur et les professeurs certifiés, agrégés et assimilés.

Art. 6. — Les épreuves du concours externe sont les épreuves de la partie théorique des concours définies à l'article 13 de l'arrêté modifié du 22 janvier 1952 susvisé et à l'article 2 de l'arrêté modifié du 10 juin 1969 susvisé.

Art. 7. — Les épreuves du concours interne sont fixées en annexe du présent arrêté.

Art. 8 — Les sujets des épreuves écrites sont choisis par le ministre de l'Education nationale sur proposition du président du jury.

Art. 9 — Les épreuves des candidats sont jugés par deux examinateurs au moins. Elles sont notées de zéro à vingt. La note zéro est éliminatoire. Le fait de ne pas participer à une épreuve ou de rendre une copie blanche entraîne l'élimination du candidat.

Art. 10 — Les épreuves écrites des candidats sont rendues anonymes avant d'être soumises à une double correction.

A l'issue de la correction des épreuves d'admissibilité, le jury fixe après délibération la liste des candidats admis à subir les épreuves d'admission.

L'anonymat des épreuves n'est levé qu'après la délibération du jury. A l'issue des épreuves d'admission et après délibération, le jury, en fonction du nombre total des points que les candidats ont obtenus à l'ensemble des deux séries d'épreuves et dans la limite des places mises au concours, fixe par ordre de mérite la liste des candidats qu'il propose au ministre de l'Education nationale pour l'admission au concours.

Le ministre de l'Education nationale arrête par section, éventuellement par option, dans l'ordre de mérite, la liste des candidats déclarés admis au concours.

Art. 11— Sont abrogées à compter du 1er octobre 1986 les dispositions des articles 1er, 2 3, 10, 12 A, 14 et 15 de l'arrêté modifié susvisé du 22 janvier 1952. Sont abrogées les dispositions de l'arrêté modifié susvisé du 10 juin 1969 à l'exception des dispositions de l'article 2 relatives aux épreuves de la section Sciences économiques et sociales du concours qui sont maintenues.

Epreuves du concours interne du CAPES

— section I : Education musicale et chant choral

a) Epreuves écrites d'admissibilité

1) Composition à partir d'un dossier fourni au candidat et comportant des textes musicaux pouvant éventuellement donner lieu à une audition.

Le candidat propose, pour des niveaux et des objectifs indiqués dans le sujet de l'épreuve, les modalités d'utilisation du dossier en classe de collège ou de lycée ; il choisit et ordonne des exercices selon son projet et prévoit une évaluation.

Durée de l'épreuve : 5 heures.
Coefficient : 2.

Cette épreuve a pour objectif d'évaluer la maîtrise des connaissances et des pratiques musicales du candidat (notamment dans les domaines de l'audition, de l'analyse et de l'écriture) et sa capacité à les exploiter dans le cadre de la classe.

2) Composition sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les arts et les autres aspects de la civilisation, sur un programme publié au *Bulletin officiel* du ministère de l'Education nationale.

Durée de l'épreuve : 6 heures.
Coefficient : 2.

b) Epreuves orales d'admission

1) Exposé d'une leçon comportant des exercices pratiques pour une classe de collège ou de lycée, suivi d'un entretien, Le sujet peut être accompagné de documents.

Durée de la préparation : 2 heures.
Durée de l'épreuve : 1 heure.
Coefficient : 3.

2) Epreuve en deux parties.

Durée totale de l'épreuve : 1 heure.
Coefficient total de l'épreuve : 3.

— Commentaire d'un document sonore enregistré et non identifié suivi d'une discussion avec le jury.

Durée : 30 minutes.
Coefficient : 1.

— Exécution vocale, épreuve de lecture à vue et d'accompagnement.

Durée : 30 minutes dont 10 minutes de préparation avant l'épreuve de lecture à vue et d'accompagnement.

Coefficient : 2 (épreuve vocale : 1 ; épreuve de lecture à vue et d'accompagnement : 1).

Le Festival de Ville d'Avray

"Une initiative ambitieuse pour mélomanes curieux, animée par le chef d'orchestre Jean-Louis PETIT : faire sortir de l'oubli deux musiciens français, Florent SCHMITT et Louis DUREY, l'aîné du groupe des Six" : c'est en ces termes que l'un de nos distingués confrères annonçait le Festival de VILLE D'AVRAY dans un grand hebdomadaire. Initiative ambitieuse certes, mais courageuse aussi que de tenter de faire sortir du Purgatoire des musiciens qu'un public infidèle a injustement délaissés.

Ce Festival, qui s'étalait sur 12 jours, avec 16 concerts, a ainsi permis de révéler bon nombre d'œuvres, et si toutes ne sont pas d'un égal intérêt, beaucoup sont d'une grande qualité, d'un intérêt certain, voire passionnantes.

Ce fut tout d'abord le pianiste Alain Raes qui évoque avec autorité et vigueur, mais non sans sensibilité, divers aspects de Florent SCHMITT, ce même Florent SCHMITT dont le Trio PARRENIN et Monique MERCIER au piano donnèrent deux œuvres d'une écriture superlativement accomplie — comme presque tout ce qu'écrivit SCHMITT d'ailleurs — et dont nous retiendrons surtout les remarquables "Hasards", où le léger et le subtil convient avec adresse le mystérieux du très beau mouvement lent, pour terminer dans l'apothéose, techniquement redoutable, du finale dont le sous-titre veut tout dire : "bourrée-bourrasque" !

Le Trio Parrenin y demontra son aisance, qui est grande, en une belle sonorité, et Monique Mercier leur donna la réplique avec un joli toucher, souple, sachant être sonore sans être dure. C'est cette même qualité, qui devient hélas rare parmi les broyeurs d'ivoire, que l'on devait retrouver chez la jeune pianiste canadienne Louise Bessette qui, entr'autres pièces, joua délicieusement les non moins délicieuses Petites Musiques de Florent SCHMITT, compositeur que venait de présenter Yves Huchet, auteur d'un excellent ouvrage sur le musicien. Ce furent ensuite quatre grands élèves de la classe de flûte de l'ENM de VILLE D'AVRAY qui jouèrent avec musicalité, en un jeu bien en place, l'œuvre pleine de charme et de vivacité qu'est le quatuor de SCHMITT, dont on entendit aprè la magnifique — et redoutable — sonate pour violon et piano, que Maurice Moulin interpréta d'un archet virtuose et généreux, mais sensible, avec la Jeune L. Bessette au piano, qui fit montre ici d'un remarquable sens du rythme. Ce concert devait se terminer par la 1re audition intégrale des 3 sonatines de Louis DUREY, dont Bernard Commandeur a fort bien su rendre la spontanéité et la fraîcheur.

EXAMENS et CONCOURS

■ Agrégation d'éducation musicale et chant choral. Concours de 1987.

1) Programme de caractère général non limité à la discipline

— L'évolution de la sensibilité littéraire et artistique en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Texte de référence : Diderot, *Salons,* extraits de Diderot, *Oeuvres esthétiques,* éd. procurée par P. Varnière, Paris, Garnier, 1965, pp. 439 à 655.

— Le voyage, l'exotisme, le rêve dans la littérature et les arts en France dans la première moitié du XIXe siècle.

Texte de référence : T. Gautier, *Voyage en Espagne,* suivi de *Espanã (Folio).*

2) Histoire de la musique

Questions :

— Le profane et le sacré dans la musique franco-flamande (1450-1520).

— la sonate en trio.

— Formes nouvelles et esprit romantique dans la musique de piano de 1830 à 1865.

— L'Expressionnisme dans les pays de langue allemande.

Auteurs :

— Dufay : *Messe* "Sa la face ay pale" (Coll. Capella, éd. Bärenreiter).

— Compère : *Messe* "Allès regrets" (Coll. das Chorwerk, n° 55, éd. Möseler).

— Haendel : *Sonates en trio* (éd. Eulenburg, fascicules n° 1364, 1365, 1366).

— Liszt : *Années de pèlerinage,* Suisse et Italie (Bärenreiter associé à Boosey and Hawkes).

— Berg : *Wozzeck* (Universal Edition).

■ Programme du CAPES d'éducation musicale et chant choral. Concours externe et interne. Session 1987.

Programme d'histoire de la musique pour l'épreuve de dissertation :

Première question : Le profane et le sacré dans la musique franco flamande du XVe siècle.

Texte de référence : G. Dufay, *Messe* "Se la face aypale" (Editions Bärenreiter).

Deuxième question : La sonate en trio.

Texte de référence : Haendel, *Sonates en trio* (Editions Eulenburg, fascicules 1364, 1365, 1366).

Troisième question : Les compositeurs du XXe siècle et les modèles sonores naturels.

Textes de référence : Bartok, "En plein air" (Editions Boosey and Hawkes).

Messiaen, *les Oiseaux exotiques* (Editions Durand).

Formation prévue pour l'épreuve de réalisation musicale intervenant lors des épreuves d'admission (cf. § 4 de l'article 1 de l'arrêté du 9 juillet 1984 - *BO* n° 34 du 27 septembre 1984, page 3298) : clarinette, violon-alto, piano et percussion (2 bongos, 2 tumbas ou congas, maracas, guero, 2 temple-blocks, 2 wood-blocks, triangle, 2 cymbales à main et/ou suspendues).

■ Programme du concours d'entrée à l'Ecole normale supérieure (section des lettres) pour la session de 1987.

Option musique

Commentaire d'une œuvre musicale.

1. Humanisme et musique.
2. J.-S. Bach et le choral pour orgue.
3. Le répertoire symphonique et la musique à programme au XIXe siècle.
4. B. Bartok et le folklore.

Programme de 1988 :

Les questions 2 et 4 du programme sont maintenues ; les questions 1 et 3 sont remplacées par :

1. Le madrigal chez Monteverdi.
2. L'expression du romantisme dans les *Années de pèlerinage* de Franz Liszt.

BACCALAUREAT 1987

Histoire de la Musique. Oeuvres imposées à l'épreuve facultative :

— Au moment de mettre sous presse, nous ignorons encore le programme. Nous souhaitons que le prochain B.O. soit porteur de cette épreuve afin que les candidats soient en mesure de se préparer sérieusement.

Le fascicule Baccalauréat (supplément au n° 332) paraîtra vers le 20 novembre. Toute commande doit être accompagnée de son règlement : chèque bancaire ou virement postal, C.C.P. 990 469 C Paris. Prix : F 50.

CAPES D'EDUCATION MUSICALE

Session de 1986

Epreuve d'Ecriture Musicale (durée : 7 heures)

a. Harmonisez cette mélodie pour ensemble vocal à quatre voix mixtes.

b. Rédigez une seconde version qui peut être précédée d'une courte introduction et qui ne reprend pas nécessairement tout le texte donné.

Le fragment mélodique conservé (avec ou sans paroles) doit donner lieu à un accompagnement pour instrument à clavier ou ensemble instrumental à votre choix, comprenant au moins un épisode en contrechant.

ALLEGRO MODERATO

mp J'aime les soirs sereins et beaux, j'aime les soirs, sereins et beaux,

soit qu'ils dorent le front des anti ques ma noirs ensevelis dans les feuil-

cresc — poco a poco

la ges soit que la brume au loin s'al longe en bancs de feu

f mp (autre couleur) sfz

(en écho) soit que mil le ra yons bri sent dans un ciel bleu

mf

des archipels — de nu a ges oh — oh j'aime les soirs

mp p

Se reins et beaux

"Soleils couchants" de V. HUGO

Pierrette BEUTTER

L'ENSEIGNEMENT DU PIANO*

Moyen d'éducation musicale et humaine

IV - Comment aborder une méthode et la lecture?

Il est bien évident qu'avnt de jouer un texte écrit, il est indispensable d'avoir abordé la lecture des notes, et les principes élémentaires de l'écriture rythmique. Elle doit être acquise partiellement, si ce n'est totalement, pour l'exécution. On expliquera l'utilité des deux clés, fa et sol, en partant du DO3 ou plus simplement de celui du milieu du clavier qui correspond à celui qui est situé entre les deux portées, soit sur la première ligne suplémentaire, en-dessous de la portée en clé de sol, au-dessus de la portée en clé de Fa. En descendant on aboutit au fa de la clé de Fa, en montant au sol de la clé de Sol. Si la méthode est écrite dès les premières pages, sur deux portées, on pourra remarquer qu'il s'agit en fait d'une portée de 11 lignes.

Les points de repère, la hauteur des notes sur le clavier en fonction de l'écriture sur la portée, sont ainsi établis dès les débuts.

Les bases de l'écriture rythmique étant connues, avant de jouer, l'élève frappera le rythme sur une table, ou le couvercle du piano fermé, avec les deux mains, en comptant les temps. Celles-ci devront être dans la même position que sur le clavier, les doigts légèrement arrondis; le rythme sera donc frappé avec le bout des doigts en veillant au rebondissement de la main au-dessus du couvercle du piano. Ce rebondissement favorise le dynamisme du rythme en lui-même, ainsi que l'élasticité musculaire. Il se rattache également au phénomène de percussion; on sait que pour qu'il y ait résonance, le corps percutant — les baguettes d'un tambour par exemple, doivent rebondir au-dessus de la membrane. Il en est de même du mécanisme du marteau, s'il reste “collé” contre les cordes, le son serait étouffé.

Une fois le rythme frappé convenablement, la main qui jouera, se pose naturellement sur le clavier, en veillant à ce que chaque doigt repose sur la touche correspondant à la position donnée par la musique. Sur toutes les méthodes, ou presque, il s'agit de la position do-ré-mi-fa-sol. L'élève jouera d'abord les mains séparées, en chantant les notes puis en comptant. S'il a des difficultés de prise de conscience des doigts, il pourra également chanter les doigtés en jouant. On veillera à ce qu'il ne chante pas en comptant, et à ce que chaque temps soit distinctement prononcé et séparé les uns des autres, ainsi est assurée la précision et la vie de la pulsation rythmique. Pour que celle-ci soit intégralement vécue puis transmise au piano, il est excellent de chanter les notes en battant la mesure **avec les deux bras.** La battue de la mesure avec les deux bras favorise une parfaite symétrie corporelle dans la sensation du tempo, surtout si elle est accompagnée d'un léger balancement naturel du buste issu de la souplesse du geste. Il est alors facile de le vivre en jouant. La qualité et la musicalité du jeu s'en ressentent immédiatement. Une fois les mains séparées jouées et assimilées on jouera les deux mains ensemble suivant les mêmes principes. Il est évidemment exclu de chanter les doigtés en jouant les deux mains puisque les mêmes notes sont jouées par des doigts différents.

Lorsque l'élève frappera sans difficultés un rythme les deux mains ensemble, il frappera les temps d'une main et le rythme de l'autre, puis vice-versa, toujours suivant le même principe de rebondissement des mains sur le bout des doigts. Cet exercice permet de sentir simultanément le rythme et les temps, d'autre part il demande une indépendance des deux mains qui préparera celle nécessitée par le jeu du piano. Dans la mesure du possible, le professeur doit prévoir les difficultés qu'un élève rencontrera et les préparer, non seulement intellectuellement, mais dans leur fonctionnement physiologique, ainsi quand elles se présentent, bien des écueils sont-ils évités.

Le choix d'une méthode a certes son importance. Il dépend aussi de l'âge de l'élève débutant. Notre préférence va à celles qui s'inspirent des chants populaires, surtout dans l'état de carence de connaissances dans ce domaine. Toutefois si les chansons sont trop connues, on court le risque de déformations rythmiques en fonction du texte, le rythme de la chanson connue et de celle du texte ne correspondant pas toujours — on connaît les variantes inhérentes aux chansons populaires — ou encore d'une paresse de lecture, l'élève jouant surtout de mémoire. Pour les débutants âgés d'une dizaine d'années, il est bon que le choix se porte sur une méthode qui utilise tout de suite les deux clés. Les méthodes qui restent trop longtemps en position de do, sont à éviter. Elles occasionnent souvent des associations de ce genre : Main droite : pouce : do. 2e : ré

etc. A la main gauche : 5e : do. 4e : ré etc. qui sont à l'origine de véritables blocages. En règle générale le choix d'une méthode dépend de la personnalité, de l'esprit dans lequel enseigne le professeur. Il faut seulement faire attention à la progression parfois si lente que les élèves "piétinent" pendant des semaines, ou trop rapide pour des élèves trop jeunes, ou ayant des difficultés. Bien entendu la qualité musicale préside à ce choix.

V - La détente, la relaxation

La relaxation et la détente, de l'avis unanime, sont indispensables. Mais comment l'acquérir tout en faisant une éducation musculaire ? Elle est implicite dans le geste naturel en relation avec l'instrument, accompli "facilement" comme disait Chopin à ses élèves. Toutefois elle devra être mentionnée dès que les difficultées mentionnées dans les pages précédentes, auront été non pas maîtrisées, mais abordées. Qui dit détente, dit tension, en effet l'activité musculaire repose sur une alternance heureusement synchronisée entre la tension et la détente. La relaxation intégrale ne peut intervenir que dans l'idée de la "chute" de toute la masse du bras sur une ou plusieurs touches, qui est alors une chute d'un poids, d'une pesanteur ressentie au niveau du bras, éventuellement de l'avant-bras ou de la main.

L'enfant doit découvrir cette détente reliée à la chute du bras si importante pour les attaques commandées par les respirations des phrases musicales, et la plasticité du rythme. Il est possible de la lui faire sentir par l'exercice suivant :

Debout, on se penche en avant comme si l'on voulait ramasser une pierre très lourde que l'on soulève en voulant la ramener vers soi (en direction du plexus solaire, centre de gravité du corps). On la regarde afin que les yeux fixent les mains, elle est si lourde qu'on est obligé de la lâcher tout en vous entraînant en avant. Ce geste ayant été répété plusieurs fois, on élèvera lentement les bras (tout le bras en partant de l'articulation de l'épaule et non l'avant bras qui est mû par celle du coude) devant soi, en les sentant très lourds, puis on les laissera retomber. Etant donné les mouvements latéraux exigés par les déplacement sur le clavier, le même mouvement sera effectué de côté en écartant les bras. Pour mesurer l'espace autour de soi, il est possible de tracer de grands cercles autour de soi. Puis de nouveau assis devant le piano, l'élève élèvera ses deux bras lentement afin d'en mesurer le poids, au-dessus du clavier, et les laissera retomber sur toute la main au fond des touches. De même que dans le même esprit il effectuera des déplacements sur toute la main. Ensuite il ne lèvera qu'un seul bras pour le laisser retomber sur un doigt, de préférence le 3e pour commencer, puis le 2e, le 4e, le 5e et le pouce pour terminer, afin de respecter le juste équilibre de la main.

Lorsque le doigt est enfoncé dans la touche, tous les autres doivent reposer sur le clavier comme s'ils devaient immédiatement enfoncer les touches suivantes. Le mouvement part de l'articulation de l'épaule, et non de celle du coude qui ne met que l'avant-bras en action. Le mouvement de celui-ci provient du bras, il en est le prolongement et la conséquence. L'impulsion du corps doit toujours s'exercer en avant mais bien entendu naturellement. Dans certains cas pour mieux la ressentir il est nécessaire d'exagérer le geste de se pencher en avant, peu à peu il se normalisera. Lorsque chaque bras tombera facilement sur chaque doigt, il sera fait aux deux mains ensemble, sur les mêmes doigts et les mêmes notes. Ici intervient une nouvelle difficulté : viser une note exacte avec les deux mains. Une fois cette "attaque" acquise, les chutes du bras sur chaque doigt s'effectueront en déplacements d'octave en octave sur tout le clavier. Il est possible que la notion de pesanteur soit mal réalisée, mais celle des déplacements et de la mobilité des bras est acquise, ce qui favorise la détente.

Ces mouvements se retrouvent dans l'exécution lors des déplacements au-dessus du clavier, et des respirations de la phrase musicale demandant l'élévation de la main, littéralement du bras ou de l'avant-bras pour "réattaquer". Si le pianiste chante la mélodie, son mouvement coïncidera exactement au rythme respiratoire du chant.

VI - L'articulation et l'indépendance des doigts

L'énergie principale de l'enfoncement des touches provient du corps comme nous l'avons vu, mais celle du doigt et leur indépendance ne doivent pas être négligées pour autant. On peut distinguer deux sortes d'articulation : l'articulation intérieure qui concerne l'enfoncement de la touche proprement dit, ressentie au moyen de la pression sur le clavier exercée sous l'effet de l'impulsion du corps en avant. L'articulation extérieure se rattache à l'élévation du doigt. Celle-ci peut s'étudier à l'aide des deux exercices suivants. Le premier en élevant lentement un doigt, les autres doigts reposant inertes sur le clavier; pour cela il est indispensable de localiser au maximum l'action et la sensation du doigt concerné. Après l'avoir élevé le plus lentement possible, on le laissera retomber rapidement au fond de la touche. Répéter plusieurs fois le mouvement de chaque doigt semble évident, cependant il est indispensable d'insister car l'enfant n'en a pas l'idée, quant à l'adulte, surtout s'il est amateur, il essaye une fois et ne recommence plus, bien qu'il ait découvert la difficulté de l'exercice. Outre la sensation de l'articulation du doigt, on acquiert une autonomie du doigt. Par contre l'enchaînement des cinq notes, plus tard dans les gammes, le doigt s'élève rapidement pour retomber dans la touche, on lui donne ainsi un véritable élan pour la frappe, élan qui est évidemment lié à l'énergie imprimée au doigt proprement dit, faussement ressentie uniquement dans le doigt, faussement parce que, quoiqu'il arrive, les sources d'énergie partent toujours du corps tout entier; Liszt lui-même le savait puisqu'il a déclaré : "La source de mon art sort du cœur, du plexus nerveux et des **forces centrales qui résident au tour de la colonne vertébrale"**. *(Cit. dans notre livre l'évolution de la technique du piano et les fondements de son enseignement. p. 59)*.

Le jeu staccato du doigt peut intervenir sensiblement à la même époque des études : répéter chaque doigt en ayant soin de bien détacher la dernière note, sans élévation particulière du doigt, mais plutôt par une réaction, un rejet imprimé au doigt par le rebondissement de la touche. Après avoir été étudié aux mains séparées, le même exercice sera fait les deux mains ensemble, puis une main legato, l'autre staccato en répétant plusieurs fois la note staccato puis sans la répéter. Cet exercice sera fait sur la position des cinq notes puis plus tard sur les gammes.

La souplesse du poignet

Lors de l'exercice préparatoire aux chutes des bras sur le clavier, les bras étendus en avant, l'élève agitera les mains, au besoin sur des rythmes donnés par le professeur ou inventés par lui-même.

La souplesse du poignet dépend de la détente des bras et des doigts. Les chutes sur le piano peuvent être préparées en maintenant la main en position "pendante", les doigts donnent l'impression de tomber, audessus du clavier. Lorsque la main sera stabilisée sur le clavier, interviendront les "rotations" auxquelles certaines écoles attachent beaucoup d'importance, mais qui dans l'exécution sont toujours présentes au jeu du piano.

L'assouplissement du poignet peut s'exercer par des mouvements d'abaissement et d'élévation sur la main fermée, toutes les touches étant enfoncées, puis sur chaque doigt qui sert de point d'appui au fond de la touche. On aura soin de toujours revenir à la position normale, tous les doigts sur les touches. Les cinq notes seront enchaînées en alternant l'élévation et l'abaissement du poignet qui conduit le doigt dans la touche, celui-ci restant absolument "passif". L'impulsion donnée en mouvement part de tout le bras, donc de l'articulation de l'épaule, pour les raisons mentionnées ci-dessus.

Sur toute la main fermée, un mouvement giratoire du poignet conduit par tout le bras, effectue une sorte de roulement sur le clavier. Ce mouvement giratoire, se fera dans les deux sens : pronation, supination et l'inverse, c'est-à-dire en commençant par celui de supination. Ensuite ces rotations s'effectueront sur un doigt, puis éventuellement en va-et-vient sur deux doigts.

Ces mouvements non seulement assouplissent le poignet et libèrent le bras, mais ils favorisent le legato et le chant que l'on veut donner aux mélodies. En effet un bon phrasé demande au bras de "dessiner la ligne mélodique". Le transfert du poids de touche à touche correspond au mouvement expressif de l'intervalle mélodique. D'autre part dans les grands arpèges, il aide l'écartement nécessité par celui des touches. Ce principe des rotations était l'un des fondements de la technique de Chopin auquel il alliait l'expression de chaque doigt, qui pourrait se rattacher avec la sensation du contact sur laquelle *Marie Jaëll* a particulièrement insisté. *(cf. notre livre op. cit.)* De toutes façons il n'est pas inutile de rappeler et même d'insister sur le fait que le contact, la sensation tactile stimule le mouvement, et que c'est par elle que passe la sensibilité musicale.

On pourra relier dans un seul geste plusieurs notes. Deux notes, trois, quatre, cinq et ainsi de suite peuvent être comprises dans un geste d'élévation ou d'abaissement, ou encore dans un mouvement latéral radius-sur cubitus, de l'avant-bras.

Mouvement latéral



Flexion de bas en haut



Flexion de haut en bas



Tous ces exercices, après avoir été effectués dans diverses positions majeures et mineures, seront pratiqués dans les gammes et les arpèges, de même qu'ils peuvent l'être dans les passages de certains morceaux, dans des études etc. Autrement dit ils peuvent être considérés comme un fondement, un support de tout le travail pianistique ultérieur.

La découverte du corps en rapport avec le piano et le travail conscient que cela implique, n'offre pas de grandes difficultés avec les enfants, dans la mesure où il y est conduit progressivement tout en veillant à revenir constamment sur un point ou sur un autre. L'enfant vit tout ce qu'il entreprend avec son être total, et sauf exceptions, ne refuse pas d'entrer dans ce domaine. En cas de refus, par des moyens détournés il est possible de l'y introduire. Pour l'adolescent l'abord de cette découverte est beaucoup plus difficile, quant à l'adulte qui n'a jamais travaillé dans ce sens, cela se révèle pratiquement impossible. Tout en reconnaissant le bien fondé de ce travail, il refuse de l'entreprendre sous prétexte qu'il veut toujours jouer pour son plaisir, pour se détendre. En fait il s'agit d'une peur, peur de soi-même, véritable affolement lorsqu'il s'agit d'inventer un rythme. La plupart du temps celui-ci est effectué cérébralement, les battements sont comptés et on retrouve toujours la même formule. Thérèse Bertherat et Carole Bernstein dans leur livre "Le corps à ses raisons" *(éditions du Seuil)* donnent une explication du phénomène qui n'est

peut-être pas négligeable : "Méfiez-vous du corps, m'a dit il y a longtemps un psychanalyste qui avait assisté à mes cours. Nos corps appartiennent au domaine de la mère. En abordant l'être par le corps, vous entrez directement dans les couches archaïques de la personnalité" (p. 78). Ne s'agit-il pas plutôt d'un retour à notre origine vitale, à notre "moi" profond avec toutes ses faiblesses et surtout sa "vérité" que l'on refuse de voir peut-être tout simplement parce que dans le monde que l'on s'est souvent créé, on ne peut pas la supporter. Il existe une prise en charge de soi-même que l'adulte ne peut pas faire s'il n'y a pas été conduit dès l'enfance.

Cependant l'élève ignore la richesse qu'il refuse car par la prise de conscience de ses gestes, de l'espace, de la vie du rythme, il est à même de non seulement mieux exécuter la musique, mais aussi de mieux la percevoir et de mieux la recevoir. Le refus de chanter est aussi très fréquent chez les adolescents qui n'en ont pas l'habitude, précisément parce que la voix exprime l'être profond. Chez les garçons la mue peut en être la cause, mais ce n'est pas toujours le cas. On n'aime pas chanter par peur de se livrer et cependant n'est-ce pas le premier de tous les instruments de musique qui nous conduit à une meilleure sensation, à une meilleure audition, et qui même développe la spiritualité et la vie intérieure.

A suivre

* Voir l'Education Musicale n[os] 328-329/330.

Mission confiée à M. LANDOWSKI

Lors de la cérémonie du 60[e] anniversaire de la fédération des parents d'élèves de l'enseignement public (PEEP) qu'il présidait, le Premier ministre a souligné l'intérêt qu'il porte personnellement à *"l'indispensable promotion des enseignements artistiques."* Déplorant leur *"dégradation continue"*, il a déclaré vouloir faire dans le domaine des disciplines de la sensibilité ce que Jules Ferry avait fait, il y a un siècle, dans le domaine des disciplines de la connaissance.

"Il s'agit, a-t-il affirmé, *non pas seulement d'apporter aux jeunes un complément de culture, mais de fournir à l'homme de demain les éléments d'un équilibre, en favorisant l'éveil de sa sensibilité à l'art." "Tout est ici à repenser,* a ajouté le Premier ministre : *les horaires, le nombre d'enseignants à former, mais aussi les problèmes pédagogiques de ces enseignements, l'interprétation des disciplines artistiques et des autres, les moyens de former le sens esthétique."*

M. Landowski a été inspecteur général chargé des enseignements artistiques au ministère de l'Education nationale et a élaboré un rapport sur ce sujet avant de devenir directeur de la Musique au ministère des Affaires culturelles.

bibliographie

• Revue Internationale de Musique Française n° 18. Dossier : **Le modernisme musical français.** Editions Champion-Slatkine, 7, quai Malaquais 75006 Paris. F 55.

Organe de la Société Internationale de Musique Française, cette revue paraît pour la sixième année, à la fréquence de trois numéros l'an. Chaque livraison comporte un dossier, ainsi que la liste des thèses musicales récemment soutenues dans les universités françaises, celle des associations nouvellement déclarées, les lieu et dates des colloques et expositions, enfin — et surtout — de précieuses références bibliographiques concernant la quasi-totalité des parutions françaises et étrangères.

Le présent dossier est composé de diverses communications faites lors du colloque qui s'est tenu le 9 mars 1985 à l'Université de Paris-IV, et qui était consacré au modernisme musical de notre pays. Dans son *Introduction*, Danièle Pistone, responsable de la Rédaction de la revue, constate le "retour à l'expression" dont témoignent d'une part, dès les années 1970, en Allemagne, l'Ecole de la Nouvelle Simplicité, d'autre part certaines œuvres récentes de P. Boulez ou d'A. Boucourechliev. La "désanthropisation", qui faisait florès après la Seconde Guerre mondiale, a vécu — les compositeurs visant désormais à retrouver "L'homme", dans son universalité.

Georgie Durosoir consacre un article fort érudit aux *Tendances modernistes en France, avant la "Seconda prattica"*, c'est-à-dire aux rapports nouveaux de la musique au texte qui s'établirent à la fin du XVIe siècle : on assiste à l'abandon progressif du texte-objet au profit du texte-sujet; à chaque donnée poétique correspond un langage musical spécifique. L'article tend ainsi à démontrer l'existence, parmi les auteurs de la chanson parisienne, d'acteurs plus ou moins conscients de cette "Seconda prattica", telle qu'elle sera définie par Monteverdi, dans sa célèbre polémique avec Artusi.

Haris Xanthoudakis se penche sur les *Origines de l'orchestration moderne* du *Traité* de Berlioz à la "Mélodie de timbres" schoenbergienne. Tirant argument des cas Wagner et Debussy, Christian Goubault fait valoir dans *Modernisme et Décadence,* combien nos sociétés modernes sont hantées par la crainte d'une décadence irrémédiable, dont elles croient déceler partout les signes précurseurs.

Nathalie Brunet étudie *Musique germanique et modernisme en France à l'aube du XXe siècle,* à travers l'hebdomadaire parisien : *Le Ménestrel* — recherche essentiellement axée sur les quatre années : 1880, 1890, 1900 et 1910.

Anne Penesco précise, pour sa part, *La notion de modernisme dans l'interprétation, en France (première moitié du XXe siècle)* : il s'agissait désormais de penser sa technique, de la fonder sur les lois physiologiques, de mettre la science au service de la musique.

Daniel Matoré s'interroge sur l'évolution du contenu sémantique du mot : modernisme, au cours de la décennie qui précède la Seconde Guerre mondiale. De même qu'Isabelle Werck analyse *La notion de modernité, à travers les critiques de disques de "Diapason", en 1984* : elle note que, pour la nouvelle critique, la musique contemporaine n'est jamais "moderne", alors que l'accent est mis volontiers sur le romantisme ou le "classicisme latent" des œuvres. Mais Schœnberg ne disait-il pas lui-même : "ma musique n'est pas moderne, elle n'est que mal jouée"?

Fiamma Nicolodi évoque les liens d'Alfredo Casella et de l'avant-garde parisienne au début du XXe siècle. Gian Franco Maffina nous relate, dans *Russolo et Paris,* différents épisodes de l'histoire du futurisme musical. Olivier Delaigue évalue *L'impact du modernisme musical américain en France, de 1950 à 1980.* Michel Fleury, enfin, nous incite à découvrir le compositeur Paul Dupin (1865-1949) qui est, assure-t-il, "sans doute le grand musicien populaire faisant défaut à l'Ecole française".

Une livraison particulièrement riche.

• **Histoire du Rock en bandes dessinées.** Dessin : Serge Dutfoy. "Rockologie" : Dominique Farran. Scénario-texte : Michael Sadler. Album cartonné, quatre couleurs. 22 × 29 cm. 108 pages. Une coédition : Francis Van de Velde-Hachette. F. 95.

Voilà qui sera un précieux outil pour nos enseignants à qui l'on demande désormais de faire dans le... "réalisme sociologique". Le dessinateur, Serge Dutfoy, est agrégé d'Arts plastiques et enseigne actuellement au lycée Pierre de la Ramée, à Saint-Quentin; il est également pianiste de jazz amateur. Le "rockologue", Dominique Farran, après des études de lettres modernes et de philosophie, fut pendant dix ans journaliste à *Paris-Match* avant de se consacrer à la production d'émissions de radio et de télévision. L'auteur du texte, Michael Sadler, n'en est pas non plus à son premier essai, puisqu'il écrivit naguère le scénario de la fameuse *Histoire de la Musique en bandes dessinées ;* il est aujourd'hui Maître de conférence au *British Institute,* à Paris.

L'histoire du rock s'étend sur trois décennies (de 1955 à 1985). Les auteurs ont réussi là une synthèse difficile, mettant en évidence combien cette musique est étroitement dépendante de la mode, mais aussi des techniques

et surtout des idéologies dominantes dans les classes d'âge concernées.

Etonnamment complète apparaît cette *Histoire du Rock,* et l'humour — c'est bien le moins... — n'est jamais absent. Cet album souffre cependant — c'est la seule réserve que je formulerais — de son exhaustivité même (près de cinq cents entrées de groupes ou de musiciens) et de sa densité graphique. Mais le succès n'est-il pas d'ores et déjà assuré...

• Alain Gerber. **Le cas Coltrane.** Préface de Francis Marmande. Editions Parenthèses. Collection Epistrophy. Diffusion P.U.F. F.85.

La collection Epistrophy, qui emprunte son nom à un thème célèbre de Kenny Clarke et Thelonious Monk, est la seule collection exclusivement vouée au jazz et aux "champs attenants de la musique improvisée". Avec *Le cas Coltrane,* elle vient de s'enrichir d'un huitième titre. Citons, parmi les ouvrages déjà publiés, le désormais classique *Hommes et problèmes du jazz* d'André Hodeir ; *Lady sings the blues* de Billie Holiday ; *Aux sources du reggae* de Denis Constant, étude sur le... rastafarisme ; *West Coast jazz* d'Alain Tercinet, étude sur le jazz californien des années cinquante... Sont annoncées des monographies consacrées à Miles Davis, Eric Dolphy, Count Basie, Art Pepper, Lennie Tristano, Charlie Mingus, Bill Evans, ainsi qu'une étude de Michel-Claude Jalard *Le jazz est-il encore possible ?*

A l'égal de Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker ou Thelonious Monk, le saxophoniste John Coltrane fut une des figures marquantes de l'histoire du jazz. Il n'est, pour s'en convaincre, que d'écouter le vertigineux déferlement cathartique en lequel il transforma la gentille bluette *My favorite things* (Atlantic 1361, octobre 1960).

L'étude aujourd'hui publiée est déjà parue en feuilleton dès 1972 dans *Jazz Magazine.* L'auteur est — à l'évidence — compétent et passionné. Outre les nombreuses considérations biographiques et stylistiques sur Coltrane, il consacre de longs développements au jazz tel qu'il se parle, s'écrit, se commente : il dénonce — à juste titre — la fâcheuse propension au commentaire "épiphanique" de la plupart des critiques de jazz, tel que l'illustrèrent, dans des styles fort différents, Hugues Panassié et Boris Vian... Mais une épiphanie ne chasse-t-elle pas l'autre ? L'incroyable jargonnement lacanobarthésien dans lequel se complaisent aujourd'hui nos critiques de jazz est-il vraiment préférable ? A quoi tient ce besoin constant de reconnaissance, de légitimation culturelle ? Ouvrage au demeurant fort intelligent et érudit qui a, de plus, le mérite d'être... le seul exclusivement consacré à l'auteur de *Giants Steps.*

Francis COUSTÉ

• **Geoffrey K. Sprati.** Catalogue des œuvres de **Arthur Honegger.** Editions Slatkine. Genève. Paris (1986).

Préfacé par M. Schumann de l'Académie française, un catalogue de travail qui paraît à une époque où l'on recommence à s'intéresser des quatre coins de l'horizon, aux oratorios d'Arthur Honegger sinon à sa musique de chambre, dans le cadre des festivals.

Grace soit rendue au maître de conférence à la Faculté de Musique du Collège universitaire de Cork (Irlande) G. K. Spratt, auteur de ce tableau comparable au "Köchel" et reprenant les travaux de W. Tappolet.

Cette publication entreprise il y a treize ans, se compose de trois parties. La première, lettre-préface est adressée à la fille du compositeur, par M. Schumann qui évoque pour elle, quelques souvenirs, affirmant que son père "n'avait aucune inquiétude d'être dépassé" ; on y voit citée, une bibliographie établie par M. Delannoy qui recense cent soixante-huit titres en près de quarante ans pendant lesquels le Maître composait "comme on fabrique une chaise" selon l'expression d'A. Honegger, lui-même.

Il y a aussi l'évocation du dîner "aux chandelles" auquel participaient Ida Rubinstein, G. Cohen, J. Chailley, bien avant que celui-ci occupe la chaire de musicologie à la Sorbonne et l'auteur de "Jeanne au bûcher". La seconde partie de l'ouvrage consiste en une préface, écrite en français, en anglais et en allemand, où G. K. Spratt, présente son catalogue tirant sa substance d'une analyse critique des œuvres complètes avec référence spécifique à ses œuvres dramatiques, remontant à 1976.

Ajoutons que Mesdames Andrée Honegger-Vaurabourg et Mme P. Honegger mirent à la disposition de G. K. Spratt plusieurs manuscrits et documents provenant des papiers du compositeur, de telle façon que le chercheur aura à sa disposition des informations précieuses, des descriptions de chaque partition, allant du titre, jusqu'aux détails concernant les publications de versions subséquentes, en passant par l'orchestration la dédicace, la durée et le nom de l'éditeur avec la date de publication, entre autres précisions.

Une liste des abréviations permettra de se retrouver dans les indications fournies par ce catalogue qui constitue l'essentiel de la troisième partie.

La cinquantaine de pages, à la fin de ce travail est consacrée aux numéros d'opus de l'œuvre d'A. Honegger depuis les trois pièces écrites pour le piano de 1910, jusqu'au dernier ouvrage important "Une cantate de Noël" ainsi qu'une romance destinée à la collection F. Oubradous, pour flûte et piano.

Le docteur Stilec, rédacteur en chef d'une Maison d'éditions et de disques de l'Union des Compositeurs en Tchécoslovaquie déplorait récemment que personne, aujourd'hui (voir "Le Monde" du 10 juin 1986) ne soit capable de faire passer dans son œuvre "les problèmes de l'humanité sur cette planète" soit : l'existentiel comme naguère un Honegger, un Dimitri Chostakovitch ou un Benjamin Britten.

Olivier CORBIOT

nOtre discOthèque

CD • **Maurice RAVEL** (1875-1937). **Les Concertos, Gaspard de la nuit. EMI...** *(60 mn 50)*.. **2904472.**

L'enregistrement historique des deux concertos de Ravel par **Samson François, André Cluytens** et l'**Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire** est désormais disponible en **CD.** Avis aux inconditionnels ! Cela est beau, passionné, puissant, et surtout impétueux. Mais de telles interprétations si "particulières", si tranchées ne relèguent tout de même pas aux accessoires les superbes versions elles aussi typiquement ravéliennes de *Abdel Rachman el Bacha* et de l'*Orchestre Philharmonique des Pays de Loire* placés sous la direction de *Marc Soustrot* (CD/‹33 t FORLANE), et de *Andrei Gavrilov* (cto pour la main gauche, Gaspard de la nuit...) qu'accompagnent *Simon Rattle* et le *London Symphony Orchestra* (EMI). Ces deux exécutions me paraissent également nécessaires. Gavrilov joue d'abord sur les nuances tandis que Abdel Rachman el Bacha oppose une rigueur féroce. Des interprétations musicales par essence, sensibles, éminemment dramatiques, dénuées de toute forme de maniérisme ; les seules récentes véritablement dignes d'attention.

Un "Gaspard de la nuit" célèbre, aigu, termine ce document dédié à la mémoire de l'un de nos plus grands pianistes.

CD ••• **Franz SCHUBERT** (1797-1828). **Sonate en LA** (D 959), **trois Klavierstücke** (D 946). **ERATO...** *(DDD)*... (7 plages - 66 mn 55)... **ECD 88116.**

Michel Dalberto : un jeu subtil, subtil et naturel, simple et chaleureux, clair, construit, conscient plutôt, quand la conscience et l'intégrité s'accordent à ce que la musique vive. Michel Dalberto trouve un équilibre idéal entre la technique pure, un timbre soyeux, et l'inspiration extatique, une musicalité d'une rare acuité. Que rêver de mieux au service de cette grande Sonate en LA, l'avant dernière, parmi les plus indiscutables réussites de Schubert, dans laquelle il se cite encore par le biais de quelques lieder. Quand aux célébrissimes pièces pour piano D 946, on se surprend à les redécouvrir si naturellement belles, si bien venues, si nécessaires.

Hâtez-vous d'entendre ces merveilles ; les génies confondus de Schubert et Dalberto se chargent de vous convaincre, de vous ravir.

Hervé Musson

• **Les grandes pages de Beethoven que vous aimez. Coffret de trois disques CBS M3 42081.**

Après "Les grandes pages de Bach que vous aimez", coffret de 3 disques signalé dans le n° de Mars de l'Education Musicale, la firme CBS propose sur le même modèle un large panorama de l'œuvre de Beethoven.

Cette anthologie ne comprend pas moins de 17 enregistrements de haute qualité, réalisés pour la plupart entre 1959 et 1968. Les interprètes sélectionnés comptent parmi les plus grands. La place d'honneur revient à Bruno Walter. A la tête du Columbia Symphonic Orchestra, il dirige magistralement différents extraits de symphonies : Marche funèbre de la 3e, les 1ers mouvements de la 5e et de la 6e et l'Hymne à la Joie. Avec le final du concerto pour violon, on le retrouve aux côtés de Z. Francescatti dont la rayonnante sonorité reste toujours un enchantement.

Extraites du vaste répertoire symphonique, les célèbres ouvertures de Léonore III et de Fidelio sont interprétées par George Szell et la Marche turque des ruines d'Athènes par Eugène Ormandy.

Le répertoire de musique de chambre forme le second volet des œuvres proposées. A défaut de pouvoir tout énumérer, signalons les pages et leurs interprètes les plus célèbres : 3e sonate pour violoncelle et piano, 4e mouvement (Rudolf Serkin et Pablo Casals), et les 1ers mouvements des sonates "Clair de lune" et "Pathétique" (R. SERKIN).

Le somptueux festin s'achève par une friandise : "Pour Elise" retrouve sa fraîcheur et son mystère sous les doigts de Philippe Entremont.

On peut certes regretter dans ce type de production l'inévitable mutilation de grandes fresques, dont les divers mouvements forment un tout monolithique.

C'est là inciter un public non averti à goûter un plaisir sensible, immédiat, en négligeant celui que procure la forme. Sorte de "digest" conçu pour un large auditoire, ce coffret pourra aider plus particulièrement les éducateurs dans leur tâche d'initiation aux multiples aspects de la Musique et à l'œuvre d'un grand Maître.

Michel Salaun

• **SUMER IS ICUMEN IN** Chants médiévaux anglais
The Hilliard ensemble
Disque **Harmonia Mundi HMC 1154** - Existe en cassette

Nous avons tous retenu de nos études d'histoire de la musique que le canon anglais "Sumer is icumen in" sur une basse obstinée (un pes) célébrant le retour du printemps et daté de 1240 est le plus ancien canon connu. Mais qui de nous avait eu l'occasion de l'entendre, lui ou sa belle version latine "Perspice Christicola" célébrant la résurrection ? De même nous savions tous que le *Gymel* est une polyphonie typiquement anglaise par le grand usage qu'elle fait des tierces parallèles. Le gymel "Edi bethu" dédié à la Vierge Marie vous permettra de juger du saisissant effet produit à proximité de pièces où règnent plus "normalement" des consonances de quartes ou de quintes. Ce disque contient une quinzaine de pièces dont beaucoup sont des motets assez comparables, m'a-t-il semblé, à ceux de l'école Notre-Dame. Le Hilliard Ensemble confirme ici, s'il en était besoin, qu'il est un des meilleurs ensembles de musique médiévale ou renaissante. De plus la plaquette de Paul Hillier, qui reproduit les textes, est un modèle du genre. Un disque indispensable aux médiévistes... et aux honnêtes curieux!

J.J. Prévost

• **J. BRAHMS** (1833-1897) : **Un Requiem Allemand**
A. BRUCKNER (1824-1896) : **Te Deum.** *Chœurs du Singverein de Vienne. Orchestre philharmonique de Vienne.* **Herbert von Karajan.**
Deutsche Grammophon. 2 LP Digital Stéréo **410521-1** disponible en CD

"Heureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés" (Matthieu V, 5), telles sont les premières paroles du **Requiem Allemand.** Il ne s'agit en effet, dans l'esprit de Brahms, ni d'une prière pour les morts ni d'une méditation sur la Résurrection — le compositeur, rappelons-le, était agnostique —, mais bien plutôt d'une œuvre destinée à réconforter les vivants. Brahms composa ce Requiem sur des textes allemands empruntés à la Bible de Luther, selon des critères, précise-t-il, exclusivement musicaux.

Dès la première audition qui eut lieu le Vendredi Saint 10 avril 1868, en la cathédrale Saint-Pierre de Brême, sous la direction du compositeur, le **Requiem Allemand** remporta le plus vif succès et, bien que non liturgique il s'est imposé comme l'une des œuvres majeures du répertoire religieux allemand.

Pour ce nouvel enregistrement, les interprètes sont Barbara Hendricks, José van Dam, le Philharmonique de Vienne ainsi que les admirables chœurs du Singverein, placés sous la direction d'Herbert von Karajan, lequel confère à cette œuvre quelque peu rebattue un caractère étonnamment expressionniste.

Bruckner et Brahms n'éprouvaient aucune symphathie l'un pour l'autre, et la querelle bien viennoise des "Brahmines" et des Brucknériens ne fit qu'envenimer leurs relations. Voici, réunies dans le même coffret, deux œuvres qui nous aiderons à mieux comprendre ce qui pouvait opposer les deux hommes. Le **Te Deum** de Bruckner fut créé à Vienne, le 10 janvier 1886. La foi religieuse du compositeur est ici éclatante : pour lui — sans le moindre doute — la vie a un sens et le **Te Deum** un destinataire. Après les ambiguïtés et les états d'âme brahmsiens, voici un discours — simpliste, diront certains — qui sait où il va — un discours tonique. Ecrit d'une seule coulée, le **Te Deum Laudamus** est, jusqu'à la grande fugue finale, soutenu par une batterie lancinante de cordes, tandis qu'alternent les chœurs de gloire triomphalement amplifiés par les cuivres et des pièces plus méditatives pour quatuor de solistes, exprimant la plus sereine confiance. Voilà une œuvre qu'aurait aimée Berlioz... Karajan joue le jeu, sans détours. Mais qui s'en plaindrait ?

• W.-A. MOZART. **Les six Sonates "romantiques" pour piano et violon.** K. 55 à 60. Philip Bride, Désiré N'Kaoua. Disques du Solstice SOL 44 (en C.D. référence SOCD 44).

L'authenticité de ces Sonates fut souvent controversée. Elles présentent en effet, malgré leur qualificatif de "romantique", de nombreux caractères archaïsants, notamment dans la forme, proche, pour trois d'entre elles, de celle de la Suite. Deux Sonates ont, en outre, leurs trois mouvements dans la même tonalité ; et deux autres ne comportent, de tonalité différente, qu'un bref trio. Mais ces archaïsmes ne pourraient-ils être dus, comme le suggèrent les Massin, à la demande explicite d'un commanditaire ? Bien que Koechel date *les six Sonates "romantiques"* de 1768, il est plus vraisemblable — eu égard aux affinités qu'elles présentent avec *les Quatuors milanais* — qu'elles furent composées au cours de l'hiver 1772-1773. Il est dommage, cependant, que le doute planant sur la genèse de ces œuvres ait fait que si peu d'interprètes se soient risqués à les enregistrer.

L'interprétation souffre ici d'un fâcheux déséquilibre entre, d'une part, la vivacité et la subtilité toutes mozartiennes du violoniste et, d'autre part, le jeu morne d'un pianiste qui manifestement s'ennuie.

Saluons, encore une fois, le courage des Editions du Solstice qui continuent d'enrichir leur catalogue d'œuvres injustement délaissées par les grandes firmes.

Francis Cousté

• **Simon PRESTON.** Westminster Abbey. **REUBKE :** Sonate pour orgue en Ut mineur "Le Psaume 94". **LISZT :** Fantaisie et Fugue sur "Ad nos, ad salutarem undam". **Deutsche Grammophon - 1985.**

Un certain regain d'intérêt pour l'orgue et pour la musique romantique se fait jour actuellement. En voici une nouvelle preuve : DG publie un nouveau disque contenant deux œuvres pour orgue de LISZT et REUBKE. Deux auteurs dont la discographie pour orgue est assez pauvre : certaines parutions pour LISZT sont déjà anciennes (Simon PRESTON - ARGO) ou même abandonnées (La voix de son maître). Quand à REUBKE, il fait ici son entrée dans le monde du disque. Profitons-en pour découvrir ce compositeur méconnu.

La première particularité de ce disque est l'orgue. Le choix d'un instrument pour un enregistrement est toujours guidé par le désir de l'artiste. Il recherche un orgue en accord avec sa conception. Et quelles orgues ici !

84 jeux sur 5 manuels, voilà un hôte digne des plus grandes cathédrales. Et pourtant, où est la cathédrale ? Est-ce la prise de son ou bien les voûtes de Westminster Abbey qui défaillent ? On croirait cet instrument sorti d'une salle de concert. L'auditeur a le nez dans les tuyaux. Aucun recul, pas de dialogue entre les claviers par manque de relief dans le son. Telle flûte si douce et extrêmement chantante devient sèche ; telle gambe — surtout dans la voix céleste — paraît nasillarde, voire hargneuse (Adagio du LISZT). Quel dommage pour ces tuyaux d'être orphelins d'une acoustique aussi exubérante que l'instrument est généreux.

Enfin la facture de l'orgue peut être également discutée. Mon grief porte essentiellement sur la batterie d'anches. Ces jeux parlent à une telle pression qu'ils couvrent le tutti de l'instrument, ou bien en ternissent le grand jeu quand ces deux derniers alternent, comme dans la fanfare finale de la fantaisie sur "Ad nos,...". Question de goût, ou plutôt de civilisation. Les anglo-saxons sont en effet coutumiers du fait. Mais ici, ces bombardes, trompettes ou clairons n'ont même pas le charme dépaysant des chamades espagnoles.

La sonate de Julius REUBKE emprunte au Psaume 94 son caractère ambigu, où la sensibilité du psalmiste est en perpétuel bouleversement, alternant la louange divine et une profonde angoisse, l'exaltation et la plainte, la confiance et la peur. Cette sonate est telle la mer au bord d'une plage ; une succession de vagues vient déferler dans nos oreilles. Simon PRESTON n'hésite pas à voltiger avec ses jeux, ses combinaisons et ses claviers pour faire exulter le tutti, briller le plein jeu, ronfler les fonds, soupirer les principaux, gémir les flûtes, agoniser les bourdons. Mais l'unité de l'œuvre vient de ce très court thème, presque obstiné, qui guette l'auditeur à chaque tournant de page. A la crête des vagues comme dans leur creux, jamais on ne perd l'horizon de cette trame, qui réconforte dans l'angoisse et inquiète dans la force.

PRESTON aborde la fantaisie de LISZT dans le même esprit. Ne se laissant pas impressionner par l'ampleur de ce morceau, il met en valeur le thème, empreint d'une inquiétude due principalement au toucher sec et précis de l'interprète, sécheresse que partage également l'instrument. Cette inquiétude n'est pas sans rappeler les grands préludes en mineur de BACH (Fantaisie en Sol mineur, Toccata en Ré mineur). Elle est sous-jacente dans la tourmente de la fantaisie, et éclate dans le final très pressé, voire bousculé. Ainsi interprétée, la fanfare finale sur les jeux d'anches n'est plus une marche nuptiale, mais bien une nouvelle variation sur le thème, lui empruntant ses 6e et 7e mesures. Quand à l'adagio central, loin d'être une douce ballade, il revêt un caractère de virtuosité très pianistique. N'oublions pas que cette œuvre fut créée en 1855 par Alexander WINTERBERGER, élève de LISZT, pianiste virtuose et grand organiste. Malheureusement, les jeux de détail que nous fait entendre l'interprète dans cette partie médiane manquent de l'enveloppe d'une acoustique plus profonde, qui adoucirait les angles.

Il convient donc de saluer dignement cette nouveauté, en espérant qu'elle ne restera pas longtemps isolée. Pourtant, comment ne pas regretter les grands instruments romantiques allemands qu'ont connu LISZT et REUBKE, tout destinés à de tels chefs-d'œuvre ? Mais PRESTON a préféré sacrifier le son au toucher, arme maîtresse de son jeu. La cohérence est à ce prix.

Amaury Sartorius

••• Tchaïkowsky (1840-1893). Ouverture 1812. Borodine (1833-1887). Dans les steppes de l'Asie centrale. Danses Polovstiennes. Balakirev (1837-1910). Islamey (orchestration S. Liapounov). Glinka (1803-1857). Ouverture de Russlan et Ludmilla.

De bons vieux compositeurs russes, un orchestre (et un chœur...) de la Radio bavaroise d'une éclatante maturité, un brillant jeune chef finnois... et voici un concert parfaitement réussi, un disque pouvant rendre d'excellents services dans une discothèque scolaire. (Les intégrales ne sont pas à la portée de nos maigres crédits, et l'on ne peut que regretter, dans le domaine lyrique en particulier, les gravures "d'extraits", si pédagogiquement utiles, que nous offraient les éditeurs il y a quelques décennies... !). Le choix proposé ici peut se discuter, mais il s'avère judicieux et nous propose, en somme, un panorama de la musique russe au XIXe siècle.

L'ouverture 1812 se lit comme un chapitre du *Guerre et Paix* de **Tosltoï**. Après Schumann *(Les deux Grenadiers)* et tout aussi anachroniquement d'ailleurs, (on ne le chantait pas sous l'Empire), Tchaïkowsky harmonise la Marseillaise d'une façon vigoureuse, très éloignée de la citation ironique qui clôt *Feux d'Artifice* de Debussy !).

Les *Danses* de l'Opéra **"Le Prince Igor"** sont parées de toutes leurs séductions, tout à tour sensuelles et sauvages, et l'un des absents du Programme, **N. Rimsky-Korsakov** y brille tout de même en filigrane puisqu'il y apporta ses soins de prestigieux orchestrateur. La prestation des chœurs est superbe !

La tapisserie des **Steppes de l'Asie Centrale** entrelace — une fois encore — ses lignes et ses couleurs dans une lumière flatteuse.

Islamey (1869) pièce pour piano longtemps considérée comme le sommet de la difficulté, figure ici dans une habile orchestration due à l'un des élèves du compositeur. Son orientalisme élégant, puisé aux meilleures sources, grâce aux études "sur le terrain" réalisées par **Balakirev** annonce les plus belles pages de la **Schéhérazade** de Riwsky-Korsakov (1888).

Le dernier mot est laissé à l'aîné, **Glinka** dont l'ouverture de *"La vie pour le Tsar"* (1842), opéra rebaptisé de nos jours "Russlan et Ludmilla" n'a pas une ride !

L'orchestre déploie de rutilantes couleurs, la direction de **Esa Pekka Salonen** respire et entraîne la conviction. Une vraie réussite !

Enregistrement numérique : Philips 412 552 1. P.G. 360. (Enregistré en avril 1984).

• Bela Bartok. Danses populaires roumaines. Neuf pièces pour enfants. Franz Schubert. Cinq danses allemandes et sept trios. Cinq menuets et six trios.

A l'heure où la création d'ensembles instrumentaux est à l'honneur dans nos établissements, cet enregistrement nous apporte des idées de répertoire... Ces pièces brèves, des danses pour la plupart, destinées à un petit ensemble à cordes sont restituées avec fraîcheur et enthousiasme par l'*Orchestre de chambre de France.* Le son reste parfois un peu rude et l'acoustique de l'édifice religieux dans lequel semble être faite la "prise" n'arrondit pas les angles ! Qu'il est donc difficile d'être *Viennois* et *Schubertien*...

Côté hongrois l'orchestration (due à *Arthur Willner*) des *Danses Roumaines* de **Bartok** est attachante et les neuf extraits du célèbre recueil *"Pour les enfants"* transcrite par *Leo Wiener*, élève du compositeur, ne manquent pas d'intérêt. Un disque sympathique qui mentionne scrupuleusement les minutages, les éditions, le conducteur de l'orchestre, **Alain Boulfroy,** est l'auteur de la notice, remplie de maints détails intéressants.

Orchestre de chambre de France. Direction Alain Boulfroy. Ophelia O.P. 7101 SF 310.

Micheline Lalaux-Peyrot



Le COREAM (Collectif régional d'Activités musicales en Poitou-Charentes), association dont la présidente est Louise Biscara et le directeur Jean-Yves Gaudin, a publié son programme d'activités 1986-1987.

— **Ateliers de créations et de réalisations polyphoniques**

- Ensemble Choral Régional : BERLIOZ, la Damnation de Faust.
- Co-productions avec les chorales.

— **Ateliers de formation individuelle**

- Technique vocale
- Formation musicale
- Formation mixte

— **Ateliers spécialisés**

- Répertoire choral à l'intention des chefs de chœur
- Un par Voix : BRAHMS
Les Psaumes de la Réforme en France
- La Voix contemporaine
- Musique et ordinateur

— **Ateliers de formation associée à la création et à la réalisation**

- Séances de travail à la demande des grouøes vocaux
- Activités de création musicale en milieu scolaire
- Stages d'été :
Musiques à Voir et à Vivre (3es Rencontres à St Georges de Didonne - 17)
Chorus 86 (2e Rassemblement choral dans la région de Sanxay - 86)

Renseignements : COREAM - B.P. 370 - 79003 NIORT CEDEX - Tél. 49.24.56.98.

LES SECRETS DU PIANO

par Jean HODY
(Ed. CHOUDENS)

Cette nouvelle méthode devrait obtenir un grand succès auprès de nos jeunes débutants pianistes et sera une aide précieuse pour les professeurs.

La gradation se fera sans effort et d'une manière attrayante même pour les toutes petites mains de 4 ou 5 ans. Ensuite, ils y trouveront des petits exercices et études qui précèdent une charmante petite pièce descriptive qui fera leur joie.

M. de VALMALETE

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

— **L'Harmonie Tonale.** Tome I de la collection : **L'Harmonie Vivante. Amy Dommel-Diény. Edit. Transatlantiques.**

Bien sûr, il ne s'agit pas d'une "nouveauté" au sens propre du terme ; mais on ne saurait trop remercier les éditions Transatlantiques de rendre de nouveau disponible sous forme d'une quatrième édition la collection si précieuse de *L'Harmonie Vivante.* Les "regards sur l'évolution harmonique" qui constituent ce premier volume sont un titre bien modeste eu égard à la pénétration et à la puissance de compréhension de ces regards. Il s'agit de "faire réfléchir les élèves plutôt que d'encombrer passivement leur mémoire ; en un mot, à former l'artiste en même temps que l'habile artisan, à cultiver la musique sans renier la science, à développer l'esprit de créativité parallèlement à la sensibilité." Amy Dommel-Diény, qui introduisait ainsi la troisième édition de son ouvrage atteint ce but en restituant notamment à l'étude de l'harmonie la dimension historique qui lui donne vie et la rend compréhensible à travers les expériences des compositeurs.

Ces lignes paraîtront bien superflues à ceux qui ont bénéficié depuis plus de trente ans de la lecture de cet ouvrage, mais elles sont écrites pour donner envie de le lire à ceux qui n'ont pas encore découvert que l'harmonie peut être source de délectation sensible autant qu'intellectuelle.

— **Prélude à l'Après-Midi d'un Faune** de Claude Debussy par **Henriette Canac.** Cahiers d'analyse et de formation musicale. Commande du CNR de Boulogne-Billancourt. **Ed. Alphonse Leduc.**

Après Messiaen et Bizet, voici donc l'analyse d'une œuvre clé de Debussy. Comme dans les autres volumes de cette collection, l'analyse est présentée sous forme d'une mise en œuvre pédagogique comportant tous les aspects d'un cours de Formation Musicale (ou plutôt de plusieurs...) ainsi que des indications précises de travail personnel de l'élève. Le niveau envisagé ici est assez élevé (cours moyen). Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une production du CNR de Boulogne... Cette collection est en tous cas passionnante et sans équivalent à ma connaissance. Attendons la suite avec impatience !

— **L'Eveil musical avant quatre ans. L'Eveil musical avant six ans. Fabienne Levine. Ed. A. Leduc.**

Deux brochures complémentaires donnant de très bonnes directives à la fois générales et pratiques pour une initiation musicale des tous-petits. Des conseils précis, pleins de bon sens, des fiches d'activités bien réfléchies, et surtout une volonté d'un éveil structuré, bien loin du "n'importe quoi" qui se prétend parfois "Eveil musical", font de ces deux fascicules qu'on souhaiterait encore plus développés de précieux outils de travail dès l'âge de la crèche.

— **Précis rythmique et musical à l'usage des danseurs. Nicole Philiba. Ed. Transatlantiques.**

Des choses très simples mais fort utiles, indispensables même, si j'en juge par ma collaboration occasionelle avec des danseurs... La carrure, le découpage des phrases, la présence et le rôle de l'anacrouse, bref, autant de moyens de partir... du bon pied !

— **Le rythme et sa magie.** Vol. 1 : Débutants. Vol. 2 : Moyens. **Nicole Philiba-Smith. Ed. Lemoine.**

Le premier volume offre soixante séquences rythmiques, le second quarante, pour piano. Mais ces exercices de polyrythmie peuvent se passer de clavier et être seulement frappés, joués sur des percussions, ou chantés.

— **Les éditions Jean-Claude Lattès,** en collaboration aves les **éditions Salabert,** viennent d'éditer coup sur coup deux ouvrages absolument remarquables : **Le Piano, par Denis Levaillant,** et **La Flûte par Pierre-Yves Artaud.** En une centaine de pages, ces ouvrages dont l'iconographie, extrêmement bien choisie, n'est jamais anecdotique, tiennent la gageure de présenter de façon claire et vivante la naissance, l'évolution, la facture, le répertoire, les techniques de production du son et d'interprétation de ces deux instruments. Il est indispensable que tout flûtiste, tout pianiste possède ce volume concernant son instrument. C'est le cadeau de Noël rêvé à conseiller aux parents de nos élèves. Ajoutons, et c'est tout à l'honneur des éditions *J.C. Lattès/Salabert,* que le prix en est fort raisonnable (moins de 100 F) pour un ouvrage de cet intérêt et de cette qualité. Pianistes et flûtistes, plus d'excuse si vous ne connaissez pas les moindres secrets de vos instruments. Ajoutons que la collection doit s'enrichir prochainement du Violon, en attendant les autres instruments...

— **Manuale di registrazione creativa e arrangiamento musicale.** 2 vol. avec disques. **Giulio Clementi. Ed. Berben (Dif. Transatlantiques).**

Je ne dirai que quelques mots de cet ouvrage malheureusement disponible seulement en italien. Il s'agit d'un moderne **"manuel d'orchestration"** pour aider l'arrangeur à maîtriser les instruments de musique contemporains et les outils qui permettent de triturer le son (magnétophone multipistes, synthétiseurs, etc.). Les passionnés de ces problèmes surmonteront l'obstacle de la langue...

FLUTE A BEC

— **Nous jouons à trois voix. Pièces faciles pour trois flûtes à bec soprano. Rose Marie Janzen. Ed. Leduc.**

Ces 18 petits trios, allant du bon roi Dagobert à la Berceuse de Brahms, faciles et respectueux des harmonies originales peuvent constituer d'excellents déchiffrages.

PIANO

— **Dix doigts pour un piano. Raymonde Bernard-Moscovitz. Ed. Behar. Musicom,** 25 rue d'Hauteville, 75010 Paris.

Une méthode de piano très classique, sérieuse mais de progression très rapide. Les morceaux (Czerny, Bach, Mozart, Tchaïkovski) font partie intégrante de la méthode.

— **Kosmos Latino-americano para piano. Ernst Widmer. Ricordi. (Transatlantiques).** 2 volumes.

Bien sûr, le titre fait penser aux *Microcosmos* de Bartok. Et ce recueil y fait explicitement référence en puisant abondamment dans le folklore latino-américain. Mais il cherche aussi à développer l'esprit créateur en suggérant de nombreuses improvisations, à stimuler la lecture à vue, à offrir des études systématiques de polyrythmie, à initier à des utilisations contemporaines de l'instrument. Une manière de renouveler et d'enrichir par l'apport d'une civilisation mal connue le répertoire de nos jeunes élèves.

— **Le nouvel enseignement du piano.** Vol. 2. **Madeleine Curie. Ed. Leduc.** Nous avions dit dans le numéro d'avril que la parution du 2e volume permettrait de porter un jugement d'ensemble. Le sous-titre : "de la musique classique à la musique contemporaine" n'est pas une concession à la mode ou à la démagogie : il y a une continuité réelle tant dans l'enseignement que dans la présentation. Souhaitons que cette méthode forme des pianistes ouverts à toutes les formes de musique.

— **24 Préludes op. 31. Michel Merlet. Ed. Choudens.**

Bien que ces 24 préludes aient été créés, enregistrés et édités en 1983-84, il n'est pas trop tard pour rappeler l'existence de cette œuvre magistrale écrite dans le langage à la fois le plus traditionnel et le plus véritablement contemporain. Un monument à découvrir et à méditer.

COLLECTIONS...

Il nous reste à faire un sort particulier à **deux collections,** toutes deux chez **Henry Lemoine :**

D'une part, la collection *"Premier voyage..."* poursuit sa route avec un **"Premier voyage" pour la clarinette par Philippe Montury, sur des chants populaires de France, un autre pour Flûte à Bec alto** doublé d'une version pour **flûtes soprano et ténor, par Claude Voirpy,** sur des chants et danses populaires d'Europe, et un autre enfin pour **La trompette par Pierre Rivierre,** également sur des chants et danses populaires d'Europe.

Mais il faut signaler tout particulièrement la naissance d'une collection à la fois ambitieuse et très précieuse : **"Carte blanche à...".** Il s'agit de mettre à la disposition et à la portée des jeunes interprètes des écoles et des conservatoires ainsi que des musiciens amateurs une littérature dont les auteurs sont leurs exacts contemporains. Il s'agit donc d'aider les jeunes à connaître la musique de leur époque mais aussi de donner leur chance à de jeunes compositeurs dont certains auront ainsi l'occasion d'être publiés pour la première fois.

Voici donc **Désert II** extrait des "Trois métamorphoses du rêve" **pour hautbois solo, de Robert Bichet ;** Trois pièces pour saxophone en mi b et petites percussions intitulées" **"...du sonore", de Jose Luis Campana,** et **"Phoinix"** pour saxophone en mi b **de Thérèse Brénet.** Ajoutons que chacune de ces œuvres est accompagnée d'une notice explicative des graphismes employés et de leur signification précise ainsi que d'une biographie et une photographie de l'auteur, éléments qui peuvent paraître accessoires mais contribueront, j'en suis sûr, à rendre séduisante cette approche de la musique contemporaine.

Daniel BLACKSTONE

EN BREF...

— Les **éditions Salabert** fêtent leur centenaire. Celui-ci sera marqué en particulier au Salon de la Musique par toute une série de concerts le 20 septembre entre 14 h et 19 h, allant des variétés avec Vincent Absil aux Percussions de Nantes en passant par le jazz (Trio Arvanitas) et le saxophone (Daniel Kientzy) et d'autres solistes...

— **L'IMMAL (Institut Musical Méthodes Actives Lyon),** Centre de formation à la pédagogie musicale agréé par le ministère de la Culture a réuni en un seul Cursus Monique Moscarola (ORFF), Viviane Estavoyer et Laurence Renault.Lescure (Martenot) et Jean Marc Aeschlimann (Institut Jacques Dalcroze de Genève) pour un seul et unique "Diplôme des Méthodes Actives de l'IMMAL."

Renseignements et inscription avant le 30 septembre : IMMAL, 8 rue du Plâtre, 69001 Lyon. 78.27.24.40.

Informations diverses

• **Centre d'Art Polyphonique d'Alsace**

Colloque les 7 et 8 octobre sur la "documentation musicale informatisée".

Les communications seront regroupées en plusieurs thèmes qui feront l'objet de sessions plénières ou de séminaires simultanés.

Thèmes envisagés :
1) **Documentation du chant choral :** expériences de fichiers informatique sur la littérature du chant choral.
2) **Les logiciels :** ce qui existe, ce que souhaite le monde musical.
3) **Quelles sont les techniques utilisables ?**
4) **La musicographie :** les fichiers musicologiques...
5) **Gestion de bibliothèques musicales et de discothèques.**

Tables rondes :

I . Conception d'une base documentaire musicale.
1) Conception d'une structure de fiche documentaire : unification ou diversification ? Etablissement d'un cahier de charge pour une structure minimale commune entre applications similaires.
2) Comment réunir les efforts de plusieurs implantations pour optimiser la saisie et permettre les échanges de fichiers.

II . Utilisation des bases documentaires musicales.
1) Les fichiers documentaires pour la pratique musicale. Que désirent les musiciens ? Comment pourront-ils accéder à l'information ?
2) Les fichiers documentaires pour la recherche musicologique.

Renseignements : Maison du Kleebach 68140 MUNSTER. Tél. : 89-77-43-77.

• **Centre régional permanent** de formation à la pédagogie musicale active, 59500 DOUAI.

Le Centre propose, chaque année scolaire, une formation étalée sur six mois (approximativement d'octobre à avril), formule souvent préférable aux stages centralisés de courte durée.

Cette formation permanente s'adresse aux adultes possédant un acquis musical certain et désirant :

- se former à la pédagogie musicale et, en particulier, s'initier aux méthodes actives d'enseignement de la musique.
- acquérir des compléments de culture musicale.
- se préparer à la pratique d'une animation musicale de qualité, notamment en milieu scolaire ou périscolaire (fonctions d'intervenant en musique dans les écoles notamment).

Le stage 1986/87 comprendra dix-huit séances de travail réparties du samedi 11 octobre au 14 avril inclus.

Renseignements : Conservatoire National de Musique, rue de la Fonderie, 59500 DOUAI.

• **FONDATION DE FRANCE.** Prêts d'Honneur aux Jeunes.

La Fondation des **Prêts d'Honneur aux Jeunes** créée par des particuliers, au sein de la FONDATION DE FRANCE a pour objet d'attribuer chaque année une **vingtaine** de prêts d'honneur de **25 000 F** à des jeunes afin de les aider à poursuivre sur le plan professionnel, universitaire ou personnel des travaux ou des études leur permettant de réaliser un projet spécifique, créatif ou innovant.

CONDITIONS D'ADMISSIONS :
- Etre âgé (e) de **18 à 30 ans**
- Pouvoir prouver sa valeur par le témoignage de ceux qui auront soit dispensé leur enseignement au candidat, soit utilisé ses services, et si possible également par des travaux déjà réalisés.
- Avoir choisi une voie de **création ou d'innovation originale.**

Les jeunes étrangers devront, outre les conditions précédentes, résider en France, justifier d'une bonne connaissance de la langue française et s'engager à servir le plus rapidement possible au développement culturel, économique, scientifique ou social de leur pays.

Les candidats peuvent écrire pour demander des informations dès maintenant et jusqu'au 31 octobre 1986. Fondation de France 40, avenue Hoche 75008 PARIS

Dans la promotion 1986, nous relevons avec plaisir le nom de Daniel Kawka, professeur d'éducation musicale, chargé de cours à l'université. Ce prêt d'honneur lui permettra de préparer son diplôme de direction d'orchestre et d'avoir ses chances au Concours international de Besançon. Bravo.

• **ASSOCIATION INTERNATIONALE WILLEMS**

Reprise des cours le 20 septembre 1986 à Lyon, le 30 octobre à Paris. D'autres cours d'introduction ou de sensibilisation à la méthode se déroulent en France et à l'étranger.

(Programme général pour les cours envoyé sur demande). Ecrire au Secrétariat de l'AIEM WILLEMS, 23 rue Cornet, 69290 Saint Genis les Ollières.

• **CLAVICHORDS**

Il y a un peu plus d'un an s'achevaient les "Musagogies 85" qui réunissaient à Bourg en Bresse environ 300 personnes. Le compte-rendu de ces journées vient de paraître en un fascicule de 100 pages que l'on peut acquérir **en adressant un chèque de F 60** à la **Maison des sociétés, bd Joliot Curie, 01000 BOURGES.**

Prochaines Musagogies du 21 au 25 octobre 1987 à Aix en Provence.

• **La COMPAGNIE DE DANSE POPULAIRE FRANÇAISE** reprend l'ensemble de ses activités dès septembre :

— ATELIERS HEBDOMADAIRES adultes et enfants ; STAGES DE WEEK-END ET DE PLUS LONGUE DUREE ; FORMATION d'animateurs et d'enseignants ; ATELIERS en milieu et horaires scolaires dans les écoles de PARIS et de la proche banlieue ; SPECTACLES-ANIMATIONS quotidiens en milieu scolaire dans toute la France.

Renseignements : COMPAGNIE DE DANSE POPULAIRE FRANÇAISE - 7, rue Dumont d'Uuville, 92250 LA GARENNE. Tél. : 42.42.24.49. Secrétariat de 9 heures à 13 heures.

- **MUSIQUE ET CULTURE**

Stages de formation à la pédagogie musicale active ORFF, animés par Jos Wuytack. **1er degré :** en Alsace du 11 au 13 octobre, à Paris du 6 au 8 décembre 1986. 2e degré à Annecy le 10 et 11 janvier 1987, à Paris du 28 au 30 mars 1987, en Alsace du 2 au 4 mai 1987.

Renseignements et Inscriptions : 15 rue hechner, 67000 STRASBOURG.

- **Institut musical méthodes actives. Lyon. IMMAL.**

Nouvelle formation comprenant les méthodes Orff, Martenot, Delage pour la création d'un cursus sur 2 ans conduisant au Diplôme des méthodes actives de l'IMMAL (9 week-end sur l'année scolaire, 10 h 30 de cours par week-end).

Ecrire pour tous renseignements : 8 rue du Plâtre, 69001 Lyon.

- **Association des amis de l'Abbaye de SYLVANES.**

Sur le thème "Musique, Architecture" et pour clôturer la saison du huit cent cinquantième anniversaire, un colloque aura lieu les 7, 8 et 9 novembre 1986. Il s'adresse aux professionnels du bâtiment et de la musique : enseignants et élèves des conservatoires. Plusieurs personnalités musicales animeront les débats : Pierre Boulez, Michel Decoust, Mariétan, Renaud Gagneux, Jean-Pascal Julien, Xenakis, etc.

Abbaye de Sylvanès, 12360 CAMARES.

- **Centre Culturel "Les Fontaines"**

Un plaisir et un art : chanter. 3 week-end 18 et 19 octobre, 24-25 janvier, 4 et 5 avril pour une formation vocale de base, discipline du souffle, connaissance des mécanismes de la voix et du chant. Polyphonie.

Renseignements : Centre Culturel, B.P. 205, 60500 CHANTILLY.

- **L'Association "Enfance et Musique".** Collectif de musiciens-animateurs et formateurs professionnels engagés dans une action et une réflexion sur l'évolution des pratiques culturelles.

Il reste quelques places pour les stages 86. Eveil musical du tout-petit. Le coin musique (fabrication d'instruments). Jouer d'un instrument parmi les enfants.

Renseignements : Association Enfance et Musique : 60 rue de Brément, 93130 NOISY LE SEC.

- **Librairie FISCHBACHER**

La librairie possède un certain nombre **d'ouvrages d'occasion** sur la musique, les musiciens et compositeurs.

Catalogue envoyé sur demande. **Ecrire : 33 rue de Seine, 75006 Paris.**



L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______ Prénoms ______

Profession ______ Adresse complète ______

______ Code postal ______

	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	185 F
Je soussigné, souscris un abonnement	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	205 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1987 (l'exemplaire)	55 F (dont 6 F de port)

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______ Signature ______

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.